



Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Dritter Band.

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Von

Adolph Friedrich von Schack.

Zweite, mit Nachträgen vermehrte, Ausgabe.

Dritter Band.

Frankfurt am Main.
Verlag von Joseph Baer.
1854.



Vorrede.

Der vorliegende dritte Band der Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien sollte nach der anfänglichen Berechnung zu gleicher Zeit mit den beiden ersten ausgegeben werden, und nur zufällige, von meinem Willen unabhängige, Umstände haben dessen Erscheinen um fast ein Jahr verzögert.

Wenn die weitschichtige Arbeit, deren Schluß ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, dazu beitrüge, die seit lange entschlummerte Neigung für die spanische Poesie von Neuem zu erwecken und die nähere Kenntniß derselben zu befördern, so würde mir dies freilich schon allein eine Befriedigung gewähren; aber wie Bouterwek in seiner Vorrede sagte, nur dann würde er glauben, sein Geschichtswerk nicht umsonst geschrieben zu haben, wenn dasselbe durch die schönen Töne von Süden her den deutschen Geist zu neuer Selbstthätigkeit belebte, so will auch ich nicht verschweigen, daß mich noch andere Hoffnungen und Wünsche bei dem Unternehmen beseelt und mir die Lust und Ausdauer bei der Ausführung des-

selben wach erhalten haben. Diese Hoffnungen waren auf einen, wenn auch nur indirecten, Einfluß gerichtet, den die Kenntniß der dramatischen Literatur der Spanier auf die Regeneration der deutschen Bühne ausüben könnte. Es liegt außerhalb des Kreises literar-historischer Werke, unmittelbar in das Leben und Schaffen der Poesie einzugreifen: aber den dichterischen Kräften die Richtungen zeigen, in welchen sie Erfolge zu suchen haben, ihren Gesichtskreis erweitern, sie mit neuen Anschauungen bereichern — das vermögen sie. Welche große Lehre nun aus der Geschichte des spanischen Theaters in seiner Blüthe und in seinem Verfall zu ziehen sei, wie das Drama ein volksthümliches sein, wie es die gesammten Elemente einer Nation befriedigen und deren höchste und heiligste Interessen in seinen Kreis ziehen müsse, wie das Selbständige, auf einheimische Bedingungen Gegründete in Geist und Form seinen Grund und Boden bilde, — darüber hat sich das Werk selbst zur Genüge ausgesprochen. Durch diese Erkenntniß aber ist weder die Schule, die wir in den fremden Literaturen machen können, noch die freie und selbstthätige Aneignung des Ausländischen verdammt. Der Bekanntschaft mit Shakspeare verdanken wir so ziemlich Alles, was in der dramatischen Production Deutschlands gehaltvoll ist; die nähere Kenntniß der Spanier könnte uns in gleicher Weise die fruchtbringendsten Anregungen geben und eine neue Aera des deutschen Theaters her-

beiführen helfen. Wenn es unserer Schauspielpoesie bei dem unsäglich engen Kreise, in dem sie sich bewegt, besonders wünschenswerth sein muß, neuer Ideen und Stoffe theilhaftig zu werden, welche unerschöpfliche Fundgrube von Motiven und Erfindungen bietet ihr die spanische Bühne dar! In noch viel höherem Maaße aber verdienen Calderon, Lope und die Anderen ihrer Zeit in Bezug auf die Kunst der dramatischen Gestaltung und auf die Verbindung von scenischer Wirksamkeit mit poetischer Kraft in ihren Stücken studirt zu werden. Es ist wahr, schon einmal hat das deutsche Drama aus dem spanischen Nahrung gezogen, und es mag zugegeben werden, daß die Ernte nur kläglich ausgefallen ist: aber es wäre traurig, wenn der erste, durch die Schuld derer, die ihn anstellten, mißglückte Versuch von neuen und wiederholten abschrecken sollte. — Denn wie sind bisher die Spanier nachgeahmt worden! Statt sich an das Wesentliche und Ewige in ihren Werken zu halten, hat man nur die äußere Form derselben in's Auge gefaßt und diese auf die ungeschickteste Art nachgebildet oder vielmehr parodirt. In der That, was haben die deutschen Dramen im sogenannten spanischen Style, ich sage nicht mit Calderon, sondern nur mit schlechten Calderons-Übersetzungen gemein, als die wechselnden Reimarten und Assonanzen, die überall das Mühselige und Qualvolle der Arbeit zur Schau tragen und bei allen Ansprüchen auf Kunstfertigkeit in einer

Weise gehandhabt sind, als wenn das metrische Schema das allein Wichtige wäre, die Rohheit und Ungeschlachtheit der Sprache aber, die hineingezwängt wird, nicht weiter in Betracht käme? Dem Gehalte nach kann nichts verschiedener sein; statt der Lebendigkeit und sinnlichen Klarheit, mit welcher die Spanier selbst das Geheimnißvollste darzustellen wußten, finden wir bei ihren deutschen Nachahmern einen nebelgrauen Wirrwarr erkünstelter Empfindungen, eine süßliche durchaus anwidernde Frömmelei; statt der hochausgebildeten dramatischen Kunstform eine so gänzliche Abwesenheit aller Composition, daß man sich zu den ersten Anfängen des Theaters zurückversetzt glaubt. Faßt man gar die Dramen der Schicksalspoeten in's Auge, die sich auf Calderon zu stützen wähnten, so finden sich in ihnen die spanischen Formen auf's Aergste mißhandelt, insofern an die Stelle der in strenger Gesetzmäßigkeit und sonorer Anmuth hingleitenden Redondillen und Romanzen jene „widersinnigen hiatusreichen Halbtrochäen treten, in denen bald ein Reim sich findet, bald auch wieder nicht," an die Stelle der aus dichterischer Anschauung hervorgeblühten Bilderpracht hohle und bedeutungslose Phrasen, die sich zu jener verhalten mögen, wie Leierkastenstücke zu einer Beethoven'schen Symphonie; von Geist und Gehalt kann bei diesen Machwerken ohnedies nicht die Rede sein. — Es wäre Beleidigung, wenn man die umfangreichen dramatischen

Gemälde eines großen und verehrten deutschen Meisters, die, wie der Verfasser selbst sagt, durch die „reiche und entzückende Aussicht in die spanische Poesie" angeregt worden sind, mit den bisher genannten Schauspielen irgend zusammenstellen wollte; zu beklagen ist nur, daß der Dichter sich so schrankenlos in die Breite ausgedehnt und dadurch absichtlich den Gewinn annullirt hat, den die Bühne aus seinen Werken hätte ziehen können. Gerade auf der Seite nun, welche bisher fast ganz unberücksichtigt geblieben ist, in Bezug auf die Verbindung des poetischen Geistes mit jener Concentration des Stoffes, welche der Bühne nöthig ist, müßte das spanische Drama, um wahrhaft belebend auf das unsere zu wirken, der Lehrer der jüngeren Generation sein. Die metrische Form dichterischer Werke ist bei den verschiedenen Nationen nach den Bedingungen einer jeden Sprache verschieden, aber dramatisches Leben und poetischer Gehalt sind überall, bei den Griechen wie bei den Engländern, bei den Spaniern wie bei den Deutschen dasselbe, und wo sich nicht beide vereinigen, da kann von einem wahren Schauspiel nicht die Rede sein; ein dramatisches Gedicht, das sich nicht aufführen läßt, ist eben so viel, wie eine Partitur, die nicht gespielt werden kann; ein Bühnenstück aber, welches in trockenen Umrissen nur Vorfälle der gemeinen Wirklichkeit schildert, ohne den Stoff durch ideelle Auffassung und poetisches Colorit zu adeln, entweiht die Bretter eben so

sehr, wie es Seilspringer und tanzende Hunde thun. Wie uns nun für die Tragödie und das historische Drama vorzüglich die Engländer stets als leuchtende Sterne werden vorschweben müssen (obgleich auch hier von dem südlichen Volke unendlich viel zu lernen wäre), so dürften uns für das Lustspiel in jener höheren Gestalt, in welcher es allein zur Literatur gerechnet werden darf, besonders die Spanier als Vorbild dienen. Will man Beispiele, wie ein begabter Geist aus dem Quell fremder Dichtung schöpfen und sich in selbständiger Weise die Vorzüge derselben zu eigen machen könne, so nenne ich unseren herrlichen Platen; dieser kannte und studirte die Spanier, und man erkennt in seinem "Schatz des Rhampsinit" und "gläsernen Pantoffel" die Anregung, welche er von dieser Seite zu dem Versuche einer Wiederbelebung des höheren Lustspiels empfing: aber er hielt sich nicht sclavisch an das Formelle, er suchte in freier Weise den Geist der spanischen Comödie zu reproduciren und bereicherte so unsere an Erzeugnissen der komischen Muse so arme Bühne mit einigen wahrhaft trefflichen Werken dieser Gattung. Daß aber diese Stücke, so wie noch einige andere unserer besseren Dramatiker, z. B. von Immermann, nicht aufgeführt werden, ist ein schwerlastender Vorwurf für unsere Bühnendirectionen, welche durch die stete Vorführung gehaltlosen aus- und inländischen Plunders recht systematisch auf den Ruin des guten Geschmacks

und auf die Abtödtung alles poetischen Sinnes auszugehen scheinen.

Und dies führt mich denn noch auf einen anderen Punkt. Der immer tiefer einreißende schmachvolle Verfall unseres Theaters, der den gebildeten Deutschen mit Schmerz und Unwillen erfüllen muß, macht wohl jedem Denkenden die Nothwendigkeit klar, daß man auf Mittel sinne, die Bühne aus dieser Erniedrigung zu erheben. Alle Klagen und Declamationen aber helfen nichts, so lange man den Repertoires nicht eine reichliche Zahl von Schauspielen empfehlen kann, welche dramatische und wahrhaft poetische Kraft mit einander verbinden. Das Verlangen des Publikums nach Mannichfaltigkeit des Genusses ist ein gegründetes, und überall, wo das Theater wahrhaft geblüht hat, ist dieses Verlangen durch zahlreiche und verschiedenartige Werke befriedigt worden; man kann es daher eben so wenig den Zuschauern verargen, wenn sie über die wenigen aufführbaren Dramen unserer classischen Dichter hinaus noch andere zu sehen begehren, wie den Directionen, wenn sie diesen Trieb zu befriedigen trachten. Der Fehler ist nur, daß die letzteren, statt die Lücken ihrer Repertoires auf würdige Art zu ergänzen, dem Hange eines gedankenlosen Pöbels zu nichtswürdigem Zeitvertreibe durch die seichtesten und elendesten Novitäten fröhnen. Es hilft nichts, daß die Vertheidiger des heutigen Bühnenwesens einwenden, der Geschmack des Publikums

sei einmal so geartet, ihm müsse man willfahren: nein, die Bühnenvorsteher selbst sind es, welche diesen Geschmack durch die schale Kost, die sie ihm unermüdlich vorgesetzt, so tief herabgezogen haben, und in ihrer Macht liegt es auch, ihn wieder zu heben. Das Volk, unter welchem Begriffe wir doch nicht gerade die unterste Hefe des Pöbels verstehen, bewahrt trotz aller Bestrebungen, seinen Geist zu verwirren, Empfänglichkeit für das Höhere und Poetische; seine Sinne sind noch nicht so verdumpft, daß ein mächtiger Blüthenduft der Poesie nicht das bessere Selbst aus seiner Betäubung erwecken sollte; in seiner Seele sind jene Saiten nicht zerrissen, welche harmonisch erklingen, wenn ein Dichter der entweihten Leier einen volleren und stärkeren Klang entlockt; das Herz vermag ihm noch zu schlagen für das Gewaltige und Herrliche in Vorzeit und Gegenwart; die Sehkraft für die luftigen Traumgebilde der Phantasie ist ihm nicht erloschen, seinem Auge fehlt die Thräne nicht für die im riesigen Kampf mit dem unerbittlichen Schicksal hinsinkende Heldengröße, und seiner Lippe nicht das Lächeln für den Scherz, der sich auf dem Blumenkelche der Anmuth schaukelt. In besonders glücklichen Zeiträumen wird der Beifall der Nation von selbst nur dem Schönen zu Theil, und die Bühne schafft und wirkt im unmittelbaren Einklang mit dem Volksgeiste das Rechte und Große: in Perioden der Zerfahrenheit und Verwirrung

aber ist es die Sache derer, welche von der Bühne herab auf die Nation wirken können, die von bösen Schichten umlagerten Elemente des Besseren in ihr zu entbinden; und wer den Einfluß kennt, den das Theater auf Geist und Sitte eines Volkes üben kann, dem wird diese Sache als eine wichtige und heilige erscheinen. Von dort her, von wo sich jetzt eine geisttödtende Lethargie oder ein sittenverderbliches Gift durch die Adern der Gesellschaft ergießt, könnte sich eine auf das ganze Leben der Nation zurückwirkende Bildung des Schönheitssinnes, ja eine heilige Begeisterung für die höchsten Interessen des Daseins verbreiten; denn das Drama ist unter allen Formen der Dichtkunst die beredteste und aufregendste, es ist die einzige, welche in unserer Zeit, wo die übrigen Gattungen der Poesie in die Salons der vornehmen Welt verbannt sind, noch unmittelbar auf das Volk und selbst auf diejenigen einwirken kann, die nie ein Buch in die Hand nehmen. Hoffen wir nun, daß die Leitung der Bühnen, wie dies schon hier und da der Fall ist, aus den Händen von Ignoranten mehr und mehr in die von intelligenten Männern übergehe, welche die Reform des Theaterwesens ernstlich beabsichtigen: so entsteht die Frage, aus was für Stücken das Repertoire zusammenzusetzen sei? Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich in unserer eigenen Literatur noch manche, durch den gewöhnlichen Schlendrian von den Brettern ausgeschlossene Dramen finden

lassen, welche wohl verdienen, aufgeführt zu werden; lebende Talente werden, wenn sie die Bühne einer edleren Richtung geöffnet sehen und ihren poetischen Sinn wie ihre Kenntniß der theatralischen Erfordernisse durch die Anschauung guter Schauspiele ausbilden können, nicht säumen, mit achtbaren Productionen hervorzutreten: aber dies Alles wird nicht ausreichen, um uns sofort ein werthvolles Repertoire von der erforderlichen Reichhaltigkeit zu geben. Bevor wir eine originale und mannichfaltige dramatische Literatur besitzen, müssen wir daher unstreitig unsere Zuflucht zu dem Auslande nehmen, — nur um des Himmels Willen nicht zu den Schauspielfabrikaten jener Nation, von welcher Lessing sagte, sie habe nie ein Drama gehabt, und welche wahrlich seitdem keines gewonnen hat! Die englische Bühne bietet dagegen eine treffliche Fundgrube dar, und manches Stück von Fletcher oder Massinger würde, bei gehöriger Säuberung, des Erfolges nicht verfehlen: wo aber flösse ein so unversiegbar reicher Quell der allervortrefflichsten, zugleich poetisch werthvollen und allen scenischen Anforderungen entsprechenden Dramen, wie in Spanien? Sich diese Schätze entgehen zu lassen und auf den bildenden Einfluß zu verzichten, den die Anschauung so großer, sämmtlich zunächst auf die Darstellung, nicht für die Lectüre, berechneter Bühnenwerke auf die Besserung des Theatergeschmacks üben könnte, würde ein unverzeihliches Versehen sein. Ich weiß, wie

vielen Widerspruch man hiergegen erheben wird, ich weiß, daß es gegenwärtig Mode ist, die Dichtungen Calderon's und Lope's als Curiositäten anzusehen, denen zwar nicht aller Werth abzusprechen, aber keine Bedeutung mehr für unsere Zeit beizulegen sei. Da man gerne Autoritäten hört, so will ich dieser Meinung entgegenhalten, daß Göthe bald nach dem Erscheinen der Schlegelschen Uebersetzung den "standhaften Prinzen" zur Aufführung gebracht und dabei geäußert hat, „durch Calderon werde der deutschen Bühne ein ganz neues Terrain erobert;" daß Immermann denselben Spanier als den „Theaterdichter par excellence," als denjenigen Dramatiker bezeichnet hat, welcher unter Allen die höchste poetische Kraft mit der größten technischen Fertigkeit und vollkommensten Bühnenpraxis vereinigt habe. Zur faktischen Widerlegung jener Ansicht dient ferner, daß mehrere spanische Dramen da, wo man sie zur Darstellung gebracht, ihren Eindruck nicht verfehlt haben. Der „standhafte Prinz" erregte in Weimar so allgemeinen Enthusiasmus, daß, wie ein Augenzeuge berichtet, das Publikum sich an ihm nicht satt sehen konnte; mit dem „wunderthätigen Magus" brachte Immermann, wie man in seinen Memorabilien lesen kann, in Düsseldorf die ungemeinste Wirkung selbst auf die Menge hervor; „die Tochter der Luft" fand auf derselben Bühne in ihrer ursprünglichen Gestalt Beifall, und anderswo ist ihr ein solcher selbst in einer mißlungenen

modernen Bearbeitung zu Theil geworden; Donna Diana, der Arzt seiner Ehre, das laute Geheimniß, das Leben ein Traum, der Stern von Sevilla waren eine Zeit lang Lieblingsstücke des deutschen Publikums und sind noch an einigen Orten Lichtstrahlen, welche hier und da die Jammerwelt des Theaters erhellen. Zahllose andere Schauspiele, welche den genannten in keiner Art nachstehen, vielmehr zum Theil eine noch wirkungsreichere Darstellung versprechen, sind in der dramatischen Literatur der Spanier vorhanden, und selbst die bisher übersetzten Dramen castilianischer Dichter bieten in dieser Hinsicht eine reiche Ernte dar. Moreto's „ritterlicher Richter" und „Außer meinem König — Niemand" von Rojas (zwei von Dohrn meisterhaft verdeutschte Stücke) werden seit zwei Jahrhunderten in Spanien alljährlich vor vollen Häusern und bei gespanntester Theilnahme des Publikums aufgeführt; ich habe dieselben verschiedentlich spielen sehen, und immer zeugte bei den ergreifenden Wendepunkten der tragischen Aktion, namentlich bei der ungeheuren Schlußscene des **Del Rey abajo ninguno**, die athemlose Stille und hinterher der donnernd hervorbrechende Applaus von der hingerissenen Bewunderung und dem erschütterten Herzen der Zuschauer; sollten solche Vorgänge diesen Stücken nicht analoge Erfolge in Deutschland verheißen? Alarcon's „Weber von Segovia" verspricht nicht minderen Succeß und hat im vorigen Jahre in Paris seine

eminente Wirksamkeit auf der Bühne bewährt. Unter den Werken Calderon's könnten besonders der „Maler seiner Schande“ (übersetzt von Bärmann), eine der herrlichsten Dichtungen, die es irgend gibt, dann die „drei Vergeltungen in einer“ und, wenn die deutsche Prüderie mit ihrem stutzerhaften Zartgefühl nicht hindernd in den Weg träte, der „Schultheiß von Zalamea“ für die Darstellung empfohlen werden. „Der Versteckte und die Verkappte“, ein so feines und vollendetes Intriguenspiel, daß ihm keine andere Nation Aehnliches zur Seite stellen kann, ist durchaus geeignet, mit Glück auf die Bretter gebracht zu werden. Zahlreiche andere Stücke von Lope de Vega, Tirso de Molina (dessen Lustspiele in Spanien noch immer zu den beliebtesten gehören), Guevara, Alarçon, Rojas und Anderen harren nur des Uebersetzers oder geschickten Bearbeiters, um der deutschen Bühne angeeignet zu werden. Ich bin nicht der Meinung, daß man diese Dramen ganz unverkürzt geben dürfte; jene langen Reden, wie sie namentlich im Calderon vorkommen, erfordern eine Weise des Vortrags, welche der spanische Schauspieler inne hat, der deutsche sich aber nur schwer wird aneignen können, und ohne welche sie schleppend werden; diese Emphase müßte man hier und da beschneiden, eine Arbeit, die freilich nicht den gewöhnlichen Regisseurs zu überlassen wäre; daß im Uebrigen der Organismus der Dramen unzerstört bleiben müßte

und daß keine so willkührliche Veränderungen, wie West mit dem „Arzt seiner Ehre" vorgenommen hat, statthaft wären, versteht sich von selbst.

Unberechenbar würde der Einfluß sein, den die sinnig und verständig angeordnete Darstellung der spanischen Meisterwerke auf die Besserung des Geschmacks zu üben vermöchte, und selbst eine Rückwirkung auf die Production unserer Dichter, eine Anregung schlummernder Talente könnte nicht ausbleiben. Ist es nun erlaubt, sich einen Augenblick der Hoffnung hinzugeben, daß früher oder später eine deutsche Theaterdirektion mit Ernst und festem Willen auf eine Umgestaltung der Bühne hinarbeiten werde, so wird auch noch folgende Betrachtung verstattet sein. Ganz vergeblich müssen alle Versuche, eine Wendung der Dinge zum Bessern herbeizuführen, ausfallen, so lange man nicht von dem Grundsatz ausgeht, alle seichten Trivialitäten, allen ganz gehaltlosen Plunder von dem Repertoire zu streichen. Es hilft zu gar nichts, hier und da einmal ein gutes Stück aufzuführen und dann wieder die Erbärmlichkeiten des Tages; an einem Abend etwa den „König Lear" und am folgenden ein den gesunden Sinn anekelndes Schaugericht, erfunden von der küchenkundigen Bremer und für die Scene appretirt von der Birch-Pfeiffer, oder die noch viel verachtungswertheren Dramatisirungen der schlechtesten französischen Romane, welche gegenwärtig, zur Schmach deutschen Geistes, unsere Bühnen schänden;

die segensreiche Wirkung der ersteren wird doppelt und dreifach durch die nachtheilige der letzteren annullirt. Nein, ehe man große Dichterwerke dadurch entweiht, daß man sie in demselben Theater vor leeren Bänken aufführt, in welchem am vorhergehenden Tage eine sinnverwirrte Menge den Ausgeburten der modernsten Flachheit Beifall zugejauchzt hat, ehe man Productionen, die sich wie feindliche Pole gegenüberstehen, zusammenkoppelt, verbanne man lieber alles Gehaltvolle und erkläre, daß die Bühne fortan nichts mehr mit dramatischer Kunst und Poesie zu schaffen habe, daß sie nur für den Zeitvertreib des großen Haufens bestimmt sei, wie die Buden der Gaukler und Taschenspieler auf den Messen! Hat man dagegen den festen Willen, das Theater wieder zu dem zu machen, was es einst war und was es sein sollte, so stelle man die Maxime auf, nur gute und dichterisch gehaltvolle oder doch wenigstens solche Stücke zu spielen, welche Anlage und ein Streben nach dem Höheren zeigen; eine ununterbrochene Folge von solchen Darstellungen muß das Publikum bilden und ihm jede Gelegenheit entziehen, in die angewöhnten corrupten Neigungen zurückzufallen; hat dasselbe erst eine Zeit lang solchen Aufführungen beigewohnt, so wird es (wie bei anhaltendem schönen Frühlingswetter auch die dickste Eisrinde thaut) aus seiner Starrheit erwachen und den ungeheuren Contrast zwischen den ihm nun liebgewordenen Dichtungen und der bisher bewunderten Waare einsehen. Hiermit ist

keineswegs gesagt, daß nur die Meisterwerke der früheren Zeit gespielt werden sollen, nein, auch den Arbeiten lebender Dichter, wenn sie nur einigen Kunstgehalt, nur diese oder jene gute Seite haben, ist freier Zutritt zu verstatten; wenn sie sich bei der Concurrenz mit jenen erhalten können — desto besser für sie; werden sie aber verdrängt, so wird der Dichter durch den Wetteifer nur zu höherem Streben befeuert werden und aus seinem Mißlingen die Warnung ziehen, nicht anders als mit besseren Leistungen in die Laufbahn zu treten. — Wenn nun in Bezug auf die Wahl der Stücke jede Anbequemung an den verderbten Geschmack der Menge nur vom Uebel sein kann, so erscheint in mancher anderen Hinsicht eine gewisse Accomodation an das Verlangen des Publikums, als Mittel zum Zweck, recht empfehlenswerth. Die Zahl derer, welche eine Dichtung in der ganzen Fülle ihrer Schönheit aufzufassen vermögen, wird unter den heutigen Theaterbesuchern nicht eben groß sein; man begnüge sich nicht mit diesen wenigen, man suche auch die Menge durch entgegenkommendes Verfahren für das Gute zu gewinnen; scenische Pracht, glanzvolle Decorationen und Coulissenkünste werden z. B. als äußerer Schmuck eines guten Drama's nicht zu verschmähen sein; diese locken Manchen in's Theater, der vielleicht dem Stücke zu Liebe nicht hingegangen wäre, aber sie werden zugleich Veranlassung, daß er eine Dichtung hört und sieht, welcher er endlich Geschmack abgewinnen wird. Immermann erzählt, wie

sehr die Düsseldorfer von dem Maschinenwesen im „wunderthätigen Magus" hingerissen worden seien; in gleicher Weise könnte man noch vielen anderen Werken der Spanier Eingang verschaffen und auf diese Art ebenso die Freunde der Dichtkunst zufrieden stellen, wie den Sinn des Volks, ihm bis zu einem gewissen Grade nachgebend, allmälig auf das Bessere hinlenken.

So viel über die Nebenabsichten eines Buches, dessen nächster Zweck eine historische Erweiterung der Literatur war, über die Art, wie ich wünschte, daß dasselbe von deutschen Dichtern benutzt würde, um sich mit neuen Ideen und Stoffen zu bereichern, und von Bühnenvorstehern, um den unermeßlichen Ertrag kennen zu lernen, den sie aus den Minen des spanischen Theaters ziehen können. Mancher wird unstreitig diesen Wunsch von vorn herein für vergeblich erklären, oder gar das sanguinische Temperament belächeln, welches von drei dicken Bänden über das spanische Drama, die Niemand liest, eine Einwirkung auf das deutsche erwartet; allein es ist schön, ein Ziel, das man selbst für gut erkennt, nach dem Maaße der eigenen Kräfte verfolgt zu haben, und dieses Bewußtsein hält mich schadlos, auch wenn sich keine der Hoffnungen, die mich bei der Arbeit erfüllten, realisiren sollte.

Die historische und literarische Behandlungsweise des Stoffes blieb in dem hier erscheinenden dritten Bande der Geschichte des spanischen Theaters die nämliche, wie in

den beiden früheren; es ist diejenige, welche mir nach reiflicher Prüfung als die angemessenste erschien. Gewiß wird man mit mir einverstanden sein, daß jeder neue Vorwurf dem Geschichtschreiber der Literatur auch eine neue Art der Bearbeitung vorschreibe, und daß es weder möglich, noch — die Möglichkeit einmal vorausgesetzt — zweckmäßig sei, bei einem bisher noch nie in seinem ganzen Umfange behandelten Gegenstande gleich das erste Mal dasselbe Verfahren anzuwenden, wie bei solchen, die schon mehrfach und in ihrer vollen Ausdehnung bearbeitet worden sind. Vergleichen wir in dieser Hinsicht zwei bekannte und ausgezeichnete Werke — die Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen von Gervinus, und Hammer's Geschichte der persischen Poesie! Der Verfasser des ersten hatte ein schon vielfach cultivirtes Feld vor sich, er konnte die Bekanntschaft mit dem literar-historischen Stoffe bei seinen Lesern voraussetzen, oder sich doch auf allgemein zugängliche Bücher beziehen, aus denen sich eine solche Bekanntschaft erwerben ließ; — er handelte daher ganz richtig, indem er sich nicht mit Angabe des Inhalts der einzelnen Dichtungen aufhielt, sondern sich vornämlich der Zeitgeschichte zuwandte, um aus ihr ein neues Licht auf die Literatur zu verbreiten. In wie ganz verschiedenem Falle befand sich dagegen Hammer! Die persische Poesie war, als der große Orientalist es unternahm, sie historisch darzustellen, in ganz Europa so ziemlich eine **Terra incognita**, ihre Werke waren nur

wenigen Gelehrten vom Fach verständlich, und selbst diesen wegen der Seltenheit der Manuscripte nur schwer erreichbar; dem Geschichtschreiber derselben also lag es ob, den Lesern jenes, bis dahin mit sieben Riegeln verschlossene, Gebiet möglichst zu unmittelbarer Anschauung zu eröffnen, sie durch Analysen der größeren, durch Uebersetzungen der kleineren Gedichte in die Kenntniß desselben einzuführen. Bevor diese Hauptbedingung erfüllt war, mußten alle Raisonnements und Reflexionen am unrechten Orte sein. In ähnlichem, wenn auch nicht durchaus gleichem Falle schien mir derjenige zu sein, welcher die Geschichte des spanischen Theaters schreiben wollte; er fand allerdings mehr Vorarbeiten, als der letztgenannte Literarhistoriker, allein er konnte sich auf kein Werk beziehen, in dem der Gegenstand schon irgend erschöpfend behandelt gewesen wäre; er durfte bei den Lesern keine umfassende Kenntniß der Productionen spanischer Dramatiker annehmen, ja er konnte sie — wegen der großen Seltenheit alt-spanischer Bücher — nicht auf die Originalwerke verweisen, um die mangelnde Kenntniß aus ihnen zu ergänzen. Seine wichtigste Aufgabe war daher, dem Leser einen möglichst lebendigen Blick in das Innere der Bühnenpoesie zu gewähren, und für diesen Zweck waren Inhaltsanzeigen von den hervorstechendsten Erzeugnissen derselben unerläßlich. Wenn solche schon durch die angedeuteten äußeren Umstände bedingt wurden, so durf-

ten sie auch in anderer Rücksicht nicht mangeln; nur sie konnten eine Anschauung von einer der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten des spanischen Theaters geben, von jenem Reichthum der Erfindung nämlich, von jener erstaunlichen Menge und Mannichfaltigkeit der Süjets, welche ausschließlich ihm gehören und durch welche es, wie Riccoboni schon vor hundert Jahren sagte, das große Muster aller Bühnen von Europa geworden ist. Wie sehr nun diese bald ausführlicheren, bald kürzeren Inhaltsanzeigen, als Grundlage des Verständnisses, nöthig schienen, so ergab sich doch von selbst, daß eine bloße Aneinanderreihung derselben nicht genügte, daß eine Darlegung des Zusammenhanges der verschiedenen Erscheinungen unter sich, daß Erörterungen, Charakteristiken der einzelnen Dichter aus ihren Werken, Hindeutungen auf die Wechselbeziehungen zwischen Bühne und Publikum und auf die Verhältnisse der Dichtungen zu der Zeit und Nation, aus welcher sie hervorgegangen, dem Ganzen Leben und Bewegung leihen mußten; eben wegen dieser Fülle der Elemente aber, welche zusammenkommen mußten, um die Geschichte der spanischen Bühne zu gestalten, ward es nöthig, jedem einzelnen derselben eine gewisse Gränze zu ziehen; wie die Inhaltsangaben sich gegenseitig in der Ausdehnung beschränken und mehr andeutend als ausführend verfahren mußten, so durften sich auch die Betrachtungen nicht in die Breite verlieren und die

Hindeutungen auf die Zeitgeschichte nicht über das hinausgehen, was in nächster Beziehung zur Literatur steht. Wer an eine Arbeit über die dramatische Literatur und Kunst in Spanien, wenigstens an die erste dieser Art, das Ansinnen stellt, sie solle auch auf entlegnere Punkte Rücksicht nehmen und ausführlich auf die übrige Zeitgeschichte eingehen, der hat schwerlich irgend einen Begriff weder von dem, worauf es hier vornämlich ankam, noch von den ungeheuren Massen entlegenen und gänzlich ungekannten Materials, das zunächst zu bewältigen und dem Leser zur Anschauung zu bringen war; er überträgt eine aus irgend einem Lieblingswerk des Tages abstrahirte Ansicht von literarhistorischer Behandlungsweise auf ein Gebiet, das eine solche Behandlung noch durchaus nicht verträgt. Jedenfalls war so viel klar, daß ein Werk, welches eine Exposition des beinahe unermeßlichen Stoffes sogleich mit einer nach allen Seiten hin ergründenden Betrachtung verbinden wollte, von Anfang an statt auf drei Bände etwa auf zehn angelegt werden mußte.

Daß die vorliegende, in der dargelegten Weise bearbeitete Geschichte der spanischen Bühne keineswegs meine, den Stoff sogleich vollständig erschöpft zu haben, braucht dem Obigen nicht hinzugefügt zu werden. Nur die Ansprüche, welche an eine erste, auf spärliche Vorarbeiten gestützte Arbeit dieser Art gemacht werden durften, glaubt sie befriedigt zu haben.

Die ästhetischen Gesichtspunkte, von denen aus ich mein Urtheil fällte, sind diejenigen, welche sich mir durch vielfaches und mit immer neuem Entzücken wiederholtes Studium der größten Dichter alter und neuer Zeit, so wie durch das der Schriften Schlegel's, Tieck's und anderer Meister des Kunsturtheils festgestellt haben. Jedenfalls hat diese Art der Betrachtung den Vortheil, auch außerhalb Deutschlands und in fremden Sprachen verständlich zu sein. Was jene Beurtheilungsweise anlangt, welche sich exclusiv den schönklingenden Namen der philosophischen beilegt und die Aesthetik als einen Theil der absoluten Reallogik ansieht, so wurde dieselbe schon durch den Umstand ausgeschlossen, daß ich mein Werk, obgleich zunächst für Deutsche, doch auch, wie schon die Vorrede zum ersten Bande zeigt, nicht ohne Rücksicht auf das spanische Publikum schrieb. Wie klar und vollkommen faßlich die Philosophie der Idendentität des Unterschiedes mit ihren „lebendigen inneren Widersprüchen", „ihrer negativen Einheit des Außersichseins, welche, indem sie ist, nicht ist, und indem sie nicht ist, ist — mit ihrer unsinnlichen Sinnlichkeit und der reinen Negativität ihrer selbst" *) auch in unserem speculativen Vaterlande sein mag, so konnte sie sich doch in Spanien, das sich vermuthlich erst nach Jahrhunderten auf den absoluten Standpunkt erheben wird, durchaus kein Verständniß versprechen.

*) Hegel's Encykl. 258 und 260.

Der anfänglichen Absicht gemäß, ist die zweite Hälfte der Blüthenperiode des spanischen Theaters in diesem Bande noch mit Ausführlichkeit behandelt worden; indessen nicht jedem aus der ungeheuren Menge von Dichtern, die sich um Calderon zusammendrängen, konnte das Maaß von Aufmerksamkeit geschenkt werden, welches ihm vielleicht an sich gebühren mag; nur auf die berühmteren, oder nach meinem Urtheil ausgezeichnetsten ward näher eingegangen, die übrigen aber wurden in kürzeren Andeutungen, zum Theil nur mit Nennung der Namen vorübergeführt. Was diese Verzeichnisse von bloßen Namen betrifft, so gehören dergleichen freilich, streng genommen, nicht in ein Geschichtswerk, allein ihre Stellung hier möchte sich doch rechtfertigen lassen; sie geben einmal einen Begriff, wenn auch nicht von dem qualitativen, so doch von dem quantitativen Reichthum des spanischen Theaters, und sie vindiciren ferner den Dichtern eine gewisse Bedeutung, insofern sie dieselben als Mitglieder einer großen Schule beglaubigen und für sie die Präsumtion begründen, daß ihren Erzeugnissen diese oder jene Vorzüge, welche den Produkten einer bedeutenden Literaturperiode nicht leicht entgehen, innewohnen werden. — Der Theil des Werkes, welcher die Geschichte der spanischen Bühne von ihrer Blüthezeit abwärts bis auf unsere Tage führt, zeichnet den Verfall nur in den hervorstechendsten Zügen und zieht sodann die

neuesten Bestrebungen der Spanier zu einer Regeneration ihres Nationaltheaters in den Kreis der Betrachtung. Der Anhang liefert ein den Literaturfreunden unstreitig willkommenes Inhaltsverzeichniß der so höchst seltenen, auf keiner Bibliothek in Europa vollständigen, allgemeinen Sammlung spanischer Comödien, welche für das reichhaltigste Repertorium der castilianischen Bühnenliteratur gelten kann. An dieses Verzeichniß schließt sich ein anderes der wichtigeren unter den mir bekannten Schriften über das Ganze oder über einzelne Theile der dramatischen Poesie und Kunst in Spanien; auf diese Art gewinnt der Leser einen Ueberblick über die Literatur dieses Gebiets und zugleich über die Vorarbeiten, auf die sich das vorliegende Werk stützen konnte; natürlich aber sind in jene Liste nur solche Schriften aufgenommen worden, welche in irgend einer Art Neues und Selbständiges enthalten, nicht diejenigen, welche, wie z. B. die von Garcia de Villanueva, Hallam's **Literature of Europe** und Flügel's Geschichte der komischen Literatur, im Faktischen wie im Urtheil nur das Bekannte wiederholen; auch nicht solche, welche sich nur auf diese oder jene Specialität beziehen. Signorelli's **Storia critica dei Teatri** in der zweiten vermehrten Ausgabe, Neapel 1813 (bisher kannte ich nur den deutschen summarischen Auszug) habe ich leider erst erhalten, als der größere Theil dieses dritten Bandes bereits gedruckt war; wäre sie

mir eher bekannt geworden, so hätte ich schon früher auf sie Rücksicht genommen und sie in der Vorrede zum ersten Bande als eines der ausführlichsten unter den Werken genannt, die sich über das spanische Theater verbreiten. Nicht frei von vielfachen Irrthümern, enthält sie doch einzelnes Schätzenswerthe und geht auf mehrere Dichter näher ein, als selbst Bouterwek. Signorelli's Standpunkt im Urtheil ist zwar im Allgemeinen der befangene seiner Zeit und seiner Nation, aber dessen unerachtet hat er einige Vorzüge der spanischen Dramatiker schön und richtig gewürdigt und keinenfalls verdiente er jene höhnische Verachtung, mit welcher er von La Huerta behandelt worden ist. — Von einer im Laufe des vorigen Jahres in Madrid erschienenen Arbeit über die spanische Bühne, von Lombia, habe ich nur durch einen Artikel der Zeitung El Español Notiz bekommen; aus diesem geht hervor, daß dieselbe den Gegenstand nur sehr in der Kürze behandelt. — Vielleicht ist in dem Verzeichniß durch Vergessenheit irgend eine Schrift übergangen worden, welche eigentlich hätte genannt werden müssen; besonders muß ich hier noch einige, auf das Theaterwesen Bezug habende fliegende Blätter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts anführen, welche mir in Spanien mitgetheilt worden und mir zur Feststellung einzelner Punkte dienlich gewesen sind.

Schließlich entledige ich mich einer angenehmen Pflicht, indem ich den Herren Tieck in Berlin, Henri

Ternaux-Compans in Paris und Ludwig Lemcke in Braunschweig für die ungemeine Liberalität, mit welcher sie mir die Schätze ihrer ausgezeichneten Bibliotheken geöffnet haben, meinen verbindlichsten Dank sage.

Frankfurt a. M., im Januar 1846.

Der Verfasser.



Inhalt
des dritten Bandes.

Drittes Buch.
Die Blüthenperiode des spanischen Theaters.
Zweite Abtheilung.
Das spanische Theater zur Zeit des Calderon.

Viertes Buch.

Verfall des spanischen Theaters im achtzehnten Jahrhundert. Einbrechen und Herrschaft des französischen Geschmacks. Neueste Bestrebungen.

Anhang.

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Zweite Abtheilung.

Das spanische Theater zur Zeit des Calderon.

Nach dem am 31sten März 1621 erfolgten Tode Philipps III. mußten die Theater von Madrid, höherem Befehle zu Folge, für die Dauer von vier Monaten geschlossen bleiben. Viel günstiger, als zuvor, waren die Auspicien, als sie am 28sten Juli mit Lope's Diòs hizo los Reyes y los hombres las leyes wieder geöffnet wurden. Denn hatten bisher die Bühnendarstellungen vielfach mit der Ungunst der Regierung zu kämpfen gehabt und ihre einzige Stütze in der Zuneigung des Publikums gefunden, so stand jetzt ein Monarch, welcher der dramatischen Kunst mit Leidenschaft zugethan war und ihr jede Art von Protection angedeihen ließ, an der Spitze des Staates. Unstreitig nimmt Philipp IV. einen der vordersten Plätze in der Reihe jener Fürsten ein, welche sich durch Begünstigung von Künstlern und Dichtern geehrt haben; und dieser Ruhm muß ihm bleiben, wie mannichfaltigem Tadel auch seine Regierungshandlungen unterliegen mögen und wie sehr er seine Schuld an dem immer mehr zunehmenden Verfall der politischen Größe Spaniens tragen mag. Sein Name ist unauflöslich mit dem aller der großen Künstler und Dichter verknüpft, welche seine Regierung verherrlicht haben. Auf seinen Ruf traten die vorzüglichsten Maler des Landes, unter dem Vorsitz des Velasquez, in Madrid zu einer Schule zusammen, welche sich den ersten irgend eines Volkes zur Seite stellen darf. Die obersten Chargen seines Hofes waren fast

sämmtlich geistvollen Männern anvertraut, welche Kunst und Poesie zu würdigen wußten, wo nicht, wie die Grafen von Lemos und Villamediana, sich selbst darin hervorthaten [1]). Eine Lieblings-Erholung des Königs nach den Regierungsgeschäften, die er freilich etwas leichtfertig betreiben mochte, war, sich an Improvisationen und poetischen Spielen zu vergnügen. Den eigentlichen Mittelpunkt seiner Ergötzungen aber bildete das Theater. Jeder Dramatiker von Talent konnte sich seiner Gunst gewärtigen. Der Ruf behauptet sogar, er habe selbst zahlreiche Comödien verfaßt, und nennt darunter namentlich die Stücke Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex und Lo que pasa en un torno de monjas; ja man ist so weit gegangen, ihm alle die Schauspiele zuzuschreiben, welche auf dem Titel als de un ingenio de esta corte bezeichnet sind. Das Letztere beruht auf einem offenbaren Irrthum, und für die erstere Annahme sind wenigstens keine historischen Beweise vorhanden; gewiß aber ist es, daß er es liebte, einen Kreis begabter Dichter um sich zu versammeln und mit ihnen Comödienpläne zu entwerfen. Auch

1) Moreto entwirft in der ersten Scene seines No puede ser el guardar una muger ein glänzendes Bild von Philipp's IV. Kunstsinn und Freigebigkeit gegen Dichter. »Welches Talent — sagt er — ist von unserem Könige nicht unterstützt worden? Welche Feder hat nicht im Dienste seiner Liberalität gestanden? Hat er nicht großsinnig den Rector von Villa-Hermosa, Gongora, Mesa, Enciso, Mendoza und viele Andere zu seinen Lieblingen erkoren?« Weiter fährt er fort, die erfreuliche Erscheinung hervorzuheben, daß viele Reiche und Vornehme seiner Zeit zugleich Gönner und Pfleger der Dichtkunst seien: »Hat es bei uns nicht viele hochstehende Männer gegeben, die sich in der Poesie hervorgethan? War der Graf von Villamediana nicht reich und angesehen? Wird nicht namentlich heute einer der vornehmsten Herren wegen seiner lieblichen Verse allgemein bewundert?« u. s. w.

pflegte er selbst in engeren Hofcirkeln in improvisirten Schauspielen Rollen zu übernehmen [2]).

Die Hofetikette hatte bisher den Königen den Besuch der Schauspielhäuser untersagt und Philipp IV. wagte sich nicht anders über diese Sitte hinwegzusetzen, als indem er die Theater de la Cruz und del Principe incognito besuchte. Um sich seiner Lieblingsunterhaltung ungestörter hingeben zu können und den Darstellungen zugleich ein würdigeres Local zu verleihen, errichtete er schon im Anfange seiner Regierung in dem Palaste von Buen Retiro vor den Thoren von Madrid ein Theater, welches ausschließlich als Hofbühne dienen und nur den Personen offen stehen sollte, welche vom Hofe die Einladung dazu erhielten. Dieses Theater übertraf in der Eleganz seiner Einrichtungen, in der Vollkommenheit des Decorations- und Maschinenwesens die Corrales der Stadt bei weitem, folgte auch in seiner Construction einem ganz anderen Princip, indem es mit einem Dache versehen und von allen Seiten geschlossen war. Der Saal oder der für die Zuschauer bestimmte Theil hatte freilich nur geringen Umfang, dafür aber war die Bühne desto geräumiger und so eingerichtet, daß sie auch für die complicirtesten Zurüstungen Raum verstattete. Der Hintergrund derselben konnte nach dem Garten hin geöffnet werden, ein für scenische Effekte besonders günstiger Umstand, indem sich auf diese Art die Aussicht

2) Hierher gehört folgende Anekdote. Als einst mehrere Dichter im Palaste versammelt waren, schlug der König die Improvisation einer Comödie über die Schöpfung der Welt vor und übertrug dem Calderon die Rolle des Adam, während er selbst sich die des Schöpfers vorbehielt. Adam schilderte in einer langen Rede die Schönheiten des Paradieses bemerkte aber, daß Gott Zeichen der Ungeduld gab und fragte, was ihm wäre. — »Was soll mir sein? — erwiderte der König — ich bereue, einen so redseeligen Adam geschaffen zu haben.«

in's Unübersehbare vergrößern ließ und man Raum für die Aufstellung ganzer Truppencorps gewann.

Lassen wir uns durch dieselben französischen Reisenden des siebzehnten Jahrhunderts, welche uns früher die Corrales de da Cruz und del Principe geschildert haben, nun auch in dies Hoftheater führen. Der Begleiter des Marschalls von Grammont, der im Jahre 1659 als außerordentlicher Gesandter Ludwigs XIV. an den spanischen Hof geschickt wurde, berichtet in einem Briefe an seine Schwester von einem Feste, das zu Ehren des Gesandten im Palaste von Buen Retiro gegeben wurde [3]).

„Das Beste von Allem — schreibt er — und was ich deshalb als den schmackhaftesten Bissen bis zuletzt aufspare, ist die Comödie, welche gestern Nacht aufgeführt wurde. Der Saal war nur von sechs Fackeln oder vielmehr großen weißen Wachslichtern erleuchtet, die auf silbernen Leuchtern von wahrhaft riesenhafter Größe standen. Zu beiden Seiten des Saales befanden sich zwei, einander gegenüber liegende und mit Gittern verschlossene Nischen oder Estraden. In der einen saßen die Infanten und einige Hofleute, in der anderen der Marschall. Längs dieser beiden Seiten standen zwei Reihen Bänke, welche mit persischen Teppichen bedeckt waren und auf welchen etwa zwölf Damen Platz nahmen, die sich einander gegenüber setzten und sich mit dem Rücken an die hinter ihnen stehende Bank lehnten. Weiter unten nach den Schauspielern zu standen einige Herren; neben dem Gitter des Marschalls Grammont hatte nur ein Grande seinen Platz. Wir andern Franzosen standen hinter der Bank, an welche sich die Damen lehnten. — Darauf traten der König, die

[3]) Journal du voyage d'Espagne. Paris 1669.

Königin und die Infantin[4]) ein. Ihnen vorauf ging eine Hofdame mit einer Wachskerze. Der König zog beim Eintreten den Hut vor den Damen ab und nahm dann in einer Loge Platz, indem die Königin sich links von ihm, die Infantin links von der Königin niederließ. Der König saß während der ganzen Comödie unbeweglich da, ausgenommen daß er einmal ein Wort zu der Königin sagte und bisweilen mit den Augen rechts- oder linkshin blickte. Neben ihm stand ein Zwerg. — Als die Comödie zu Ende war, erhoben sich sämmtliche Damen und verließen Eine nach der Anderen ihre Plätze, worauf sie in der Mitte zusammen traten, ganz wie die Canonici nach beendigtem Gottesdienst zu thun pflegen. Dann drückten sie sich die Hände und machten ihre Verbeugung, was etwa eine halbe Viertelstunde dauerte, weil Jede das Compliment einzeln machte. Während dessen stand der König mit dem Hute in der Hand da; dann brach er gleichfalls auf und verneigte sich vor der Königin, wie diese vor der Infantin, worauf sich alle drei die Hände reichten und fortgingen. Das Schauspiel, welches aufgeführt wurde, war spaßhaft, denn als Galan agirte darin ein Erzbischof von Toledo, welcher ein Heer anführte; und damit man nicht an seinem Charakter zweifelhaft würde, erschien er immer im Chorhemd, aber dabei mit Waffengehäng, Schwert, Ritterstiefeln und Spornen[5]).

Die Gräfin D'Aunoy sagt in einem Briefe, datirt Madrid den 29ten Mai 1689, Folgendes:

„Buen Retiro ist ein königlicher Palast vor einem der Thore der Stadt. Vier Hauptgebäude und vier große Seiten-

[4]) Diese Infantin war Maria Theresa, die Verlobte Ludwigs XIV.

[5]) Diese Comödie war allem Anschein nach Lope's Conquista de Oran por el Cardinal Cisneros, Arzobispo de Toledo.

flügel bilden ein vollkommenes Viereck. In der Mitte befindet sich ein Blumengarten und eine Fontaine mit einer Statue, welche Wasser ausströmt und, wenn es erfordert wird, die Blumen und die Alleen, welche von einem Hauptgebäude zum anderen führen, begießt. Das Gebäude hat den Fehler, daß es zu niedrig ist, aber die Gemächer darin sind geräumig, prächtig, voll schöner Gemälde und glänzen von Gold und lebhaften Farben, mit denen die Plafonds und das Getäfel geschmückt sind. Der Park hat mehr als eine starke Lieue im Umfang und enthält mehrere einzelne sehr hübsche Pavillons, auch befindet sich darin ein viereckiges Wasserbehältniß, auf welchem kleine gemalte und vergoldete Gondeln schwimmen. Der König nimmt hier während der Sommerhitze seinen Aufenthalt, weil die Fontainen, die Bäume und die Wiesen diesem Orte besondere Frische und Annehmlichkeit verleihen."

„Der Schauspielsaal ist von schöner Form, sehr groß und reich mit Bildhauerarbeit und Vergoldung geziert. In jeder Loge haben fünfzehn Personen bequem Platz; alle diese Logen sind mit Gittern versehen und die des Königs ist stark vergoldet. Ein Orchester und Amphitheater sind nicht vorhanden; im Parterre setzt man sich auf Bänke. Man pflegte früher allerhand Leuten, trotz der Gegenwart des Königs, den Eintritt in den Schauspielsaal zu gestatten; diese Gewohnheit ist aber jetzt abgeschafft und um Zutritt zu erhalten, muß man ein Herr von hohem Range sein, wenigstens eine höhere Würde bekleiden, oder zu einem der drei militärischen Ritterorden gehören. Dieser Saal ist unstreitig sehr schön; er ist ganz gemalt und vergoldet und die Logen sind, wie in unserm Opernhause, mit Jalousien versehen, aber sie reichen von oben bis nach unten, so daß man sie für Zimmer halten könnte.

Der Theil, wo der König seinen Platz hat, ist prachtvoll [6]).“

Der Hang zu Prunk und Glanz, welchen Philipp in seinem Hofstaate entfaltete, bestimmte ihn, auch auf der Bühne großes Gewicht auf Pracht der Darstellung zu legen. Hätte er sich begnügt, für die würdige äußere Erscheinung des Drama's zu sorgen, das Costüme dem Charakter der handelnden Personen angemessener, die Decorationen illusorischer zu machen, so würde die Kunst nur dadurch gewonnen haben; allein er blieb nicht hierbei stehen; er fand an Coulissenpomp und blendenden scenischen Effecten an sich Gefallen und veranlaßte die Dichter, die er in seinen Sold genommen hatte, oder die sich willig finden ließen, seinen Wünschen nachzukommen, Schauspiele von opernartiger, auf alle Art von Bühnenspektakel berechneter, Composition zu verfassen. Hier liegt die Veranlassung, weshalb wir in dieser Periode eine so große Anzahl von Stücken zu Tage kommen sehen, welche augenscheinlich darauf angelegt sind, die Kunst des Maschinenmeisters und Decorateurs in glänzendem Lichte zu zeigen und bald das Auge durch Flugwerke und Feuerregen, durch pomphafte Aufzüge und vorbeimarschirende Heere zu ergötzen, bald das Ohr durch Pauken und Trompeten, Erdbeben und Donnerschläge zu betäuben. Wo immer das Theater zu einiger Ausbildung gelangt ist, wird wohl die Forderung des großen Publikums, welches viel zu sehen verlangt, einige Berücksichtigung finden; und so hatten die spanischen Theater auch schon früher die Reize, welche aus einer die Sinne fesselnden Darstellung fließen, nicht gering geachtet. Namentlich bei den Heiligen-Comödien war seit lange ein bedeutender scenischer Apparat

6) **Relation du Voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. Troisième Edition. A La Haye 1693, pag. 6 u. 20.**

zur Anwendung gekommen, was bei ihnen, wie bei den mythologischen und den Schauspielen, deren Stoff aus der romantischen Sagenwelt des Mittelalters und den Ritterromanen entlehnt war, mehr oder minder durch den Gegenstand bedingt wurde. Allein die Mittel der nur von der Unterstützung des Publikums lebenden Bühnen waren im Vergleich mit denen, die nun aus der königlichen Casse flossen, nur gering gewesen. Aus diesen erhöhten Mitteln und aus den Aufforderungen, welche Philipp an die Dichter ergehen ließ, ist es denn herzuleiten, daß die Stücke der bezeichneten Art besonders am Hofe von Buen Retiro in Aufnahme kamen. Ihre Aufführung fand vorzugsweise bei festlichen Gelegenheiten, Vermählungsfeierlichkeiten u. s. w. Statt und die dabei entfaltete Pracht war wahrhaft königlich. Zur Erfindung und Anordnung der Decorationen hatte König Philipp IV. den geschickten italienischen Maschinenbauer Cosme Loti in seine Dienste genommen und nach den auf uns gekommenen ausführlichen Nachrichten unterliegt es keinem Zweifel, daß dieser seine Kunst auf einen Höhenpunkt getrieben hatte, welcher kaum von den Opernmaschinisten unserer Zeit übertroffen werden möchte. Er wußte nicht allein feuerspeiende Berge und Erdbeben, das Meer mit umhergeschleuderten Schiffen, Paläste von reichster und kunstvollster Architektur, den Olymp mit der Götterversammlung auf seinem Gipfel und den Tartarus mit den Höllenstrafen in der Tiefe bewunderungswürdig darzustellen, sondern auch Schlösser, die sich plötzlich auf den Wink eines Zauberstabes erhoben; Phaëthon, wie er den Sonnenwagen lenkt und dann in die Tiefe geschleudert wird; Perseus, der auf dem Pegasus durch die Lüfte reitet; Venus, die auf einem Wolkenwagen von Schwänen durch die Luft gezogen wird u. s. w. Freilich scheute man auch die größten Kosten nicht, um der-

gleichen Scenen mit allem Glanze auszustatten, und traf nöthigen Falls selbst die beschwerlichsten, die ganze Einrichtung des Theaters umwandelnden Vorbereitungen, wie denn z. B. in Calderons Tres mayores prodigios die Bühne in drei gesonderte Brettergerüste abgetheilt wurde, deren jedes den complicirtesten Apparat enthielt und auf denen die drei Acte von drei verschiedenen Truppen gespielt wurden.

Die Darstellung solcher Festspiele fand nicht allein auf der Bühne von Buen Retiro, sondern nicht selten auch in den Gärten des Palastes und dann oft mit den kunstvollsten Vorrichtungen Statt. So lesen wir unter Anderem: „In der St. Johannisnacht des Jahres 1640 wurde über dem großen Teiche von Buen Retiro eine Bühne errichtet, um darauf ein Schauspiel aufzuführen. Das Bühnengerüst ruhte auf Barken und die Zahl der Lichter, Vorhänge, Maschinen, Coulissen und Decorationen, welche dabei zur Anwendung kamen, war unermeßlich. Die Kosten gingen in's Ungeheure aber die Verluste waren beinahe noch beträchtlicher; denn während das Spiel seinen besten Fortgang hatte, erhob sich ein Gewitter mit heftigem Sturm, zerstörte in einem Augenblick die Maschinen, riß die Pfeiler aus, führte die Vorhänge mit sich fort und brachte die Zuschauer in die größte Gefahr [7]."

Es ist uns über diese Darstellung noch eine andere ausführlichere Relation aufbehalten, und ein gedrängter Auszug aus dieser möge einen anschaulicheren Begriff von dem Hergange bei solchen Pompstücken geben. Die aufgeführte Comödie war Circe. Aus der Mitte des Teiches ragte eine Insel empor, die sich sieben Fuß über die Oberfläche des Wassers erhob, mit Korallen, Seemuscheln und dergleichen geschmückt

[7]) Ortiz, Compendio Cronológico de la Historia de España, Tom. IV. pag. 401.

war und von welcher Wasserfälle niederstürzten. Auf der Insel befand sich ein hoher bewaldeter Berg. In der Loa sah man ein silberglänzendes Boot, das von zwei großen Fischen herangezogen wurde und von Tritonen und Nereïden umgeben war, welche auf der Oberfläche des Wassers singend einen Reigen aufführten. In dem Boote thronte die Göttin des Meeres mit einer wassersprudelnden Urne und in weitem faltigem Gewande, aus dem sich nach allen Seiten hin Wasserstrahlen ergossen. Im Beginne der Comödie selbst erschien ein großes, vergoldetes, mit Wimpeln und Fahnen geschmücktes Schiff, das des Ulysses und seiner Gefährten. Eine Schaluppe wird ausgesetzt, um Einige der Reisegesellschaft zur Erforschung der Insel an die Küste zu bringen. Löwen, Tiger, Bären und andere wilde Thiere umringen die Ankömmlinge und aus den Bäumen, den durch Circe's Zauberkunst verwandelten früheren Besuchern des Eilandes, erschallt traurige Musik. Dann plötzlich Donner und Erdbeben. Ein Blitz zuckt auf die Spitze des Berges nieder; dieser versinkt und statt seiner erblickt man einen prachtvollen, von Gold und Edelsteinen schimmernden Palast mit krystallenen Säulen und goldenen Capitälen, in den Nischen Marmorstatuen und ringsumher zauberische Gärten. In der Säulenhalle vor dem Schlosse thront Circe, umgeben von ihren Dienerinnen, welche die Gefährten des Ulysses herbeiholen. Auf Circe's Wink erhebt sich eine reichbesetzte Tafel aus der Erde; die Ankömmlinge trinken aus den ihnen dargereichten Bechern, und ihre Verwandlung geht vor sich; nur Einer entkommt zum Ulysses und bringt ihm Kunde von dem Geschehenen. Der Letztere naht selbst, um die Zauberei zu vernichten; die Stimme eines Baumes warnt ihn vor den Künsten des listigen Weibes, aber Mercur schwebt vom Himmel herab und reicht ihm eine Blume, welche alle Magie

vernichten soll. Mit dieser tritt er nun vor Circe hin; aber die Schmeicheleien der Zauberin bethören ihn, so daß er sich ihren Umarmungen hingibt. Auf einen Wink der Gebieterin schwimmen sechs von Amoretten geführte Nachen herbei, in deren vorderstem das liebende Paar seinen Platz nimmt; in den übrigen schaukeln sich die Mädchen von Circe's Gefolge. Um den Gast zu ergötzen, werden die Ungeheuer der Meerestiefe beschworen, sich auf der Oberfläche des Wassers zu zeigen; Wallfische und Delphine tauchen auf und werfen Strahlen wohlriechenden Wassers in die Höhe, welche die Zuschauer besprengen; Sirenen und Tritonen schlingen einen Reigen um den Nachen, in dem die Liebenden ruhen. Unter den Gestalten, die sich wechselsweise erheben, ist aber auch die Tugend, welche den Ulysses den Armen der Verführerin zu entwinden sucht; Circe stellt neue Beschwörungen an und läßt furchtbare Schreckgebilde erscheinen, um die Feindin zu verscheuchen; aber die Tugend siegt, und wie Ulysses in ihre Arme sinkt, ist das ganze Zauberspiel zerstört, das Schloß mit seinen Bewohnerinnen versinkt unter Erdbeben und die Verwandelten stehen wieder in Menschengestalt da.

Ein anderer Schauplatz, auf welchem hier und da Hoffestspiele aufgeführt wurden, war der Garten von Aranjuez. Ueber eine besonders glänzende Darstellung, welche hier im Jahre 1623 zur Feier von Philipp's IV. Geburtstag Statt fand, ist uns gleichfalls ein umständlicher Bericht zugekommen. Die Einrichtung der Bühne war dem italienischen Baumeister Cäsar Fontana übertragen. Dieselbe hatte 115 Fuß in die Länge und 78 in die Breite; an jeder Seite waren sieben Bogen mit Gesimsen, Pilastern und goldenen Capitälen angebracht, und darüber Gallerien mit goldenen und silbernen Balustraden, welche siebzig Armleuchter mit Wachskerzen

trugen. Oben war ein Zelt ausgespannt, das den Sternenhimmel nachahmte und mit unzähligen leuchtenden Punkten übersäet war. Auf der Bühne selbst befand sich ein hoher Berg, welcher achtzig Fuß im Umkreis hielt und sich in der Mitte öffnen ließ. Die Handlung des aufgeführten Stückes war aus dem Amadis entlehnt; in die Rollen hatten sich die vornehmsten Herren und Damen des Hofes getheilt; selbst die Königin spielte mit. Sobald der König eintrat und seinen vor der Bühne aufgeschlagenen Thron bestieg, wurde er mit lautschallender Musik begrüßt. Dann eröffnete ein von den schönsten Damen ausgeführter Tanz die Darstellung. Unter einem der Bogen erschien ein Wagen von Crystall, auf dem, von vielen Nymphen und Najaden umgeben, der Flußgott Tajo ruhte. Ein zweiter Wagen trug den Monat April, geführt von dem Sternbilde des Stiers. Nachdem beide Figuren den König begrüßt hatten und abgetreten waren, schwebte das Menschenalter auf einem goldenen Adler über die Bühne und brachte seinen Glückwunsch zu dem Geburtstage; dann öffneten sich drei Bäume und ließen Nymphen erblicken, die ihrerseits in Gratulationen nicht zurückblieben. In dem Schauspiele selbst, das hierauf seinen Anfang nahm, ward ein ungemeiner Aufwand von glänzenden Costüme's und prachtvollen Decorationen gemacht. Man sah unter Anderem die Aurora in einer glänzenden Wolke am Himmel emporsteigen, feuerspeiende Drachen sich bekämpfen, den Berg, welcher sich auf der Mitte der Bühne befand, sich öffnen und einen bezauberten, von vier Riesen bewachten Palast zeigen, dann diesen Palast unter Erdbeben versinken und an seiner Stelle einen prachtvollen Garten erscheinen u. s. w.[8]).

[8]) Obras liricas y comicas de D. Antonio de Mendoza. Segunda impresion. Madrid 1728. pag. 145.

In fast allen diesen Festspielen, welche den Hof Philipp's IV. verschönerten, waren Tanz und Gesang wesentliche Ingredienzien, und hier und da traten diese Bestandtheile so überwiegend hervor, daß die Fiestas in eigentliche Opern übergingen. Von Calderon's Purpura de la Rosa, einem Stücke welches die Geschichte des Adonis behandelt und zur Feier des pyrenäischen Friedens und der Vermählung der Infantin Maria Theresa mit Ludwig XIV. aufgeführt wurde, wird berichtet, es sei das erste Drama in Spanien gewesen, in welchem Alles gesungen worden sei.

Wenn man durch das bisher Gesagte zu dem Glauben verleitet werden könnte, auf der Bühne von Buen Retiro seien einzig nur solche pomphaften Festspiele aufgeführt worden, so müssen wir diese Meinung berichtigen. Dieser Schauspielsaal stand zugleich allen anderen Gattungen von Stücken offen, mithin auch den Comedias de capa y espada, in denen sich gar kein Decorationsprunk anbringen ließ.

Ist das Ueberhandnehmen der äußeren scenischen Pracht ein characteristisches Merkmal, welches die zweite Hälfte der Blüthenperiode des spanischen Theaters von der ersten scheidet, so läßt sich wohl nicht verkennen, daß sich hierin schon der herannahende Verfall der Bühne kund gibt. So lange große Dichter, wie Calderon, sich der Gattung annahmen, wurde zwar der Glanz der Darstellung durch einen eben so blendenden Glanz der Poesie gehoben; allein auch von ihnen läßt sich nicht behaupten, daß sie da, wo sie sich den Anforderungen des Hofes dienstbar machten, stets auf derselben Höhe geblieben wären, wie da, wo sie allein ihrer eigenen Eingebung folgen konnten; und wenn endlich die Bearbeitung dieses Feldes in die Hände geringerer Comödienschreiber fiel, so mußte die dramatische Kunst in leerem Schaugepränge unter-

gehen. Der nachtheilige Einfluß, welchen der Bühnenluxus auf Publikum und Schauspieler ausübte, läßt sich vollends gar nicht berechnen, insofern das erstere sich an eine rohe Schaulust gewöhnte, welche den Sinn von dem eigentlichen Gehalte der Kunst abzog, die letzteren aber verführt wurden, die Wirkung nicht im Wesentlichen, in der geistigen Durchdringung der Rolle, sondern in dem äußeren Effekt zu suchen, es sich im Vertrauen auf die glänzenden Zuthaten bequem zu machen und ihre Schwächen damit zu verdecken.

Glücklicher Weise sind jene Hofschauspiele nicht das Einzige, wodurch der Name Philipp's IV. mit der Geschichte des spanischen Drama's zusammenhängt. An der ächten Liebe dieses Monarchen für die Kunst, so wie an seinem wahren Verdienst um dieselbe kann kein Zweifel sein. Schon der Scharfblick, mit welchem er aus der Menge der Dichter, welche um seine Gunst buhlten, die begabtesten und würdigsten zu wählen wußte, um sie in seine unmittelbare Nähe zu ziehen, bürgt dafür. Von ihm in eine sorgenfreie Lage versetzt, brauchten sich die Dramatiker nicht mehr von den Forderungen der Theaterdirektoren abhängig zu machen, um durch rastlose und übereilte Production eine spärliche Existenz zu gewinnen; sondern sie konnten ihre Werke reiflich austragen und mit jener Sorgfalt pflegen, ohne welche keine Kunstvollendung möglich ist. Hier, wenn irgendwo, liegt denn auch das characteristische Merkmal, welches die vorliegende Epoche der dramatischen Kunst von der vorhergehenden unterscheidet und sie als den Gipfelpunkt der ganzen spanischen Schauspielpoesie erscheinen läßt. Schon durch Lope de Vega und seine Zeitgenossen waren alle Triebe wucherisch und in üppigem Wachsthum aufgeschossen, und wenn man nur die Fülle der Phantasie, den Reichthum der Erfindung in's Auge faßt, so

kann man zweifeln, ob man nicht der früheren Dichtergruppe den Vorrang vor der späteren einräumen solle; auch die feine Ausbildung, die besonnene Leitung des Plans, die Präcision der Ausführung kann jenen Aelteren in den Werken, die sie in besonders glücklichen Momenten hervorbrachten, nicht abgesprochen werden; allein diesen vollendeteren Werken stehen gewiß mindestens eben so viele gegenüber, an denen wir die gegentheiligen Eigenschaften, die gröbsten Verstöße gegen die Regeln der dramatischen Composition, Mangel an Zusammenhang und gehöriger Durcharbeitung, beklagen müssen. Und wie konnte es bei der profusen Fruchtbarkeit, in welcher Lope de Vega den Ton angab und zu welcher er die Mehrzahl seiner Zeitgenossen mit fortriß, anders sein! Hier nun schlug die jüngere Generation von Dramatikern einen neuen Weg ein; es genügte ihr nicht, sich planlos dem gährenden Productionstriebe zu überlassen, sie machte mit mehr Scheu vor dem Publikum, mit mehr Achtung vor den ewigen Gesetzen der Kunst die vollendete Formung, die innere symmetrische Durchbildung des Drama's zu ihrem Princip. Daß wenigstens dies Princip die bedeutendsten Dichter, welche als Hauptvertreter der neuen Epoche anzusehen sind, leitete, wird im Folgenden klar werden, und die Wahrnehmung, daß auch noch in dieser Zeit ungefüge und regellose Werke untergeordneter Dramatiker zum Vorschein kamen, daß auch die bedeutenden ihrem Grundsatz hin und wieder untreu wurden, kann unsere Behauptung nicht umstoßen.

Mag man nun von dem unerschöpflichen Erfindungsreichthum, von dem immer sprudelnden Quell genialer Conceptionen, kurz von der vielleicht nie wieder in gleichem Maße dagewesenen Fülle dichterischer Elemente, welche die vorhergehende Epoche des spanischen Drama's charakterisirt, so zur Bewunderung

hingerissen werden, daß man sich schwer von jenem Blüthenlabyrinth trennt, um in den mehr geregelten Reichthum eines Kunstgartens einzutreten; mag zugestanden werden, daß die genannten Eigenschaften in der späteren Phase der Bühnenpoesie nicht in gleichem Ueberflusse vorhanden sind, — so ist es doch keinem Zweifel unterworfen, daß diese an Kunstvollendung über jener steht. Wie aber diese Kunstvollendung unstreitig der Maßstab ist, welchen Theorie und ästhetische Kritik anlegen müssen, sobald es sich um die Bestimmung des absoluten Gehalts eines Dichtwerks handelt, so wird auch die Periode, in welcher die größere Zahl der Productionen diesem Maßstabe entspricht, auf die höhere Stufe zu stellen sein. Doch wir greifen durch diese Bemerkungen, welche erst durch die genauere Betrachtung der einzelnen Dichter ihre Begründung erhalten können, dem Gange unserer Geschichte vor, und kehren deshalb zunächst zu den mehr äußeren Schicksalen des spanischen Theaters seit der Thronbesteigung Philipp's IV. zurück.

War schon seit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts das Schauspiel der Mittelpunkt der spanischen Poesie geworden, so mußte die erklärte Neigung des jungen Königs für diesen Zweig der Literatur alle Dichter noch um so mehr zum Wetteifer in der dramatischen Poesie anspornen. Die Anzahl der Comödien, die während seiner Regierung über die Bretter gingen, war daher, wenn nicht größer, doch mindestens eben so groß, als die schon unübersehbare Menge derer, welche unter seinen beiden Vorgängern aufgeführt worden waren. Denn wenn auch die ungeheure Polygraphie aufhörte, mit welcher Lope de Vega anderthalbtausend, Tirso de Molina dreihundert Comödien hervorbrachte, wenn auch die sorgfältigere Pflege, welche die Dramatiker nunmehr ihren Werken widmeten, es ihnen unmöglich machte, die Fruchtbarkeit ihrer

Vorgänger zu erreichen, so blieb doch, wie auf dem südlichen Boden der Pflanzenwuchs in üppigerer Fülle emporschießt, ihre Productivität, im Verhältniß zu den Schauspieldichtern anderer Nationen, noch immer bedeutend, und dann ging die Zahl derer, welche für das Theater schrieben, noch weit über das bisherige Maß hinaus.

Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kamen verschiedene Gattungsnamen von spanischen Theaterstücken in Gebrauch, welche zur Zeit des Lope de Vega noch nicht üblich gewesen waren; nämlich:

Comedias de Figuron, ein Ausdruck für Comödien, in denen eine als Zerrbild gehaltene lächerliche Figur, meistens ein eingebildeter und prahlerischer Narr, vorkam. Moreto, Rojas und einige Andere haben vortreffliche Stücke dieser Gattung geschrieben, aber später arteten dieselben in's Possenartige und Pöbelhafte aus.

Saynetes, im Grunde nur ein neuer Name für das, was früher Entremes hieß; indessen waren die Saynetes gewöhnlich von etwas ausgedehnterer Handlung. Sie wurden, wie die Entremeses, zwischen den Jornadas der größeren Stücke gespielt.

Mogigangas, kleine, den Saynetes ähnliche, burleske Stücke, in denen Mummereien und Maskeraden vorkamen. Häufiger wurden die Mogigangas erst im achtzehnten Jahrhundert, indessen werden in den Verzeichnissen einige Stücke von Calderon und Moreto unter dieser Benennung aufgeführt.

Zarzuelas, Operetten oder kleine Singspiele. Unter den Werken des Calderon ist La purpura de la rosa eine solche Zarzuela. Den Namen erhielten diese kleinen Stücke von dem königlichen, unweit Madrid gelegenen Lustschlosse Zarzuela.

Daß die Loas in dieser Zeit nicht mehr so nothwendig,

wie früher, zu den Ingredienzien einer jeden Darstellung gehörten, und daß sie nur bei den Autos durchgängig beibehalten wurden, haben wir schon früher gesagt. Auch die Frohnleichnamsspiele scheinen seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts nicht mehr so beliebt geblieben zu sein, wie früher; denn Vera Tassis in der Biographie des Calderon sagt, in Sevilla, Granada und Toledo habe man gegen das Ende von Calderon's Lebenszeit aufgehört, Autos Sacramentales zu spielen. In Madrid jedoch fuhr man fort, das Fest des Corpus mit allem Pomp und in der alten Weise zu feiern. Die Gräfin d'Aunoy gibt in einem Briefe vom 27sten Juni 1679 eine Beschreibung dieses Festes, welche hier als Ergänzung zu der früher gegebenen Schilderung eines anderen Reisenden eingeschaltet werden mag.

„Ich habe das Fest des heiligen Sacraments gesehen, welches hier sehr feierlich begangen wird. Es findet dabei eine große Procession Statt, bei welcher alle Kirchspiele und alle hier so zahlreiche Geistliche thätig sind. Man schmückt die Straßen, durch welche der Zug geht, mit den schönsten Teppichen der Welt; alle Balkone sind dann ohne Jalousien, mit Teppichen behängt und von Baldachinen bedeckt; von einer Seite der Straße zur anderen werden Zelte von Zwillich ausgespannt, welche gegen die Sonne schützen; diese Zelte besprengt man mit Wasser; die Straßen sind mit angefeuchtetem Sande und mit so vielen Blumen bestreut, daß man den Fuß nicht niedersetzen kann, ohne auf welche zu treten; die Ruhe-Altäre sind außerordentlich groß und mit der höchsten Pracht geschmückt. — Der ganze Hof ohne Ausnahme folgte dem heiligen Sacrament; die Räthe gingen ohne bestimmte Reihenfolge, wie sie sich fanden, und Alle trugen weiße Wachskerzen; auch der König trug eine solche und ging zunächst

hinter dem Tabernakel, in dem sich das Corpus befand. Gewiß ist dies eine der schönsten Ceremonien, die man sehen kann. Es war fast zwei Uhr Nachmittags und doch war die Procession noch nicht zu Ende; als sie am Palast vorüberkam, wurden Böller und viele Raketen abgebrannt. Der König hatte sich der Procession bei Santa Maria, einer Kirche nahe am Palast, angeschlossen. Alle Damen legen an diesem Tage ihre Sommerkleider an und zeigen sich im höchsten Schmuck auf ihren Balkonen, indem sie Körbchen oder Fläschchen in den Händen halten, aus denen sie, wenn die Procession vorüberzieht, Blumen streuen oder wohlriechendes Wasser hinabgießen. Wenn das heilige Sacrament wieder in die Kirche zurückgebracht ist, geht Jeder nach Hause, um zu Mittag zu essen und sich nachher wieder zu den Autos einzufinden. Man nennt so eine Art von Schauspielen über religiöse Gegenstände, welche in der Ausführung sehr bizarr sind. Sie werden in den Höfen oder auf den Straßen der verschiedenen Rathspräsidenten gespielt; der König pflegt dabei zugegen zu sein, und alle Personen von Rang erhalten schon am Abend zuvor Billets; so wurden denn auch wir eingeladen, und es überraschte mich, daß man eine große Menge Fackeln dabei anzündete, während doch die Sonne den Comödianten gerade auf den Kopf schien und das Wachs von der Hitze schmolz. Das Stück, welches aufgeführt wurde, war das unsinnigste, das ich in meinem Leben gesehen habe. Der Inhalt davon war, wie folgt. Die Ritter von St. Jago sind versammelt; unser Heiland tritt zu ihnen und bittet sie, ihn in ihren Orden aufzunehmen; Einige sind bereit dazu, aber die Aelteren stellen den Anderen vor, daß es Unrecht sein würde, einen Mann von niederer Herkunft, dessen Vater ein Zimmermann gewesen, unter sich zu dulden. Der Heiland wartet mit Un-

geduld auf den Entschluß, den sie fassen werden; man beschließt zuerst, ihn zurückzuweisen, dann aber findet man die Auskunft, einen eigenen Orden, nämlich den portugiesischen des Christus, für ihn zu stiften. — Uebrigens denken sie hier zu Lande bei solchen Dingen nicht im mindesten an Profanation, denn sie würden lieber sterben, als die Achtung gegen die Religion im mindesten aus den Augen setzen. Die Autos werden einen ganzen Monat lang aufgeführt, und ich bin so müde, hinzugehen, daß ich mich so oft wie irgend möglich dispensire."

Man hat sich Mühe gegeben, genau zu berechnen, wie hoch sich die Anzahl sämmtlicher Schauspiele aus der Blüthenperiode des spanischen Theaters belaufe; — eine unfruchtbare Arbeit, die keine Wahrscheinlichkeit eines glücklichen Erfolges für sich hat, da hierüber gar keine zuverlässige Angaben auf uns gekommen sind. Denn welche Thorheit, die im achtzehnten Jahrhundert herausgegebenen Cataloge spanischer Dramen auch nur für annäherungsweise vollständig zu halten! Diese Cataloge konnten nur nach den im Druck erschienenen Stücken oder solchen, die den Herausgebern zufällig im Manuscript vorlagen, angefertigt werden. Wenn nun aber selbst von den Werken der berühmtesten Dichter nur der kleinere Theil auf uns gekommen ist, wenn wir von Lope's Stücken kaum noch ein Drittel, von denen des Tirso de Molina nur ein Fünftel besitzen, wie viel größer muß erst die Zahl der verloren gegangenen Arbeiten minder gefeierter Autoren sein *)!

*) In der Cosaria Catalana von Matos Fragoso tritt eine Schauspielertruppe auf, welche in Maurische Gefangenschaft gerathen ist. Der Director wird befragt, was für Comödien er bei sich führe, und antwortet darauf:

Famosas
De las plumas milagrosas
De España. Si escuchar quieres

So springt denn der Irrthum derer in die Augen, welche meinen, daß mit den dreitausend achthundert und zweiundfünfzig Comödien, die La Huerta verzeichnet hat, der ganze Reichthum der spanischen Bühnenliteratur erschöpft sei. Hält es doch nicht schwer, schon durch Zusammenzählung der Werke von etwa zehn der bekanntesten Dramatiker eine gleich große Summe zu erhalten. Man nehme die 1500 Comödien des Lope de Vega, die 400 des Luis Velez de Guevera, die 300 des Tirso de Molina, die mehr als hundert des Calderon und Alvaro Cubillo de Aragon, die nicht genau anzugebende, aber sehr beträchtliche Menge der Dramen des Doctor's Ramon, des Montalvan, des Mira de Mescua, des Matos Fragoso u. s. w., und die von La Huerta angegebene Zahl wird bald erreicht sein. Denkt man nun weiter an die fast zahllose Menge von dramatischen Dichtern, von denen nur die Namen auf uns gekommen sind, an den Inhalt der großen Sammlungen spanischer Theaterstücke, so wie an die vielfältigen Comödien, welche ohne Angabe ihrer Verfasser auf die Bühne kamen, so

Los titulos estos son:
La vizarra Arsinda, que es
Del Ingenioso Cervantes,
Los dos confusos Amantes,
El Conde Partinuples,
La Española de Cepeda,
Un ingenio Sevillano,
El Secreto, el Cortesano,
La melancólica Alfreda,
Leandro, la Renegada
De Valladolid.

Von allen diesen Stücken finden sich nur die Bizarra Arsinda, El Conde Partinuples und die Renegada de Valladolid in dem Catalog des Huerta.

wird man zugeben, daß man jene Zahl dreist verzehnfachen könne ohne in Uebertreibung zu verfallen. Erzählt doch Riccoboni (Réflexions sur les différens théatres de l'Europe, Amsterdam 1740, pag. 57) die in keiner Art unwahrscheinliche Anekdote, ein Buchhändler in Madrid habe sich eine Sammlung von spanischen Comödien anonymer Verfasser angelegt und binnen kurzer Zeit viertausend achthundert solcher Comedias de un, dos, tres Ingenios de esta Corte zusammengebracht.

In gleichem Maße, wie die Zahl der Dichter, vermehrte sich unter Philipp's IV. Regierung auch die der Bühnen und Schauspieler. Selbst die geringfügigsten Städtchen und Weiler wollten hier und da den Genuß dramatischer Darstellungen haben. Dies Ueberhandnehmen der Histrionenbanden und mancher dadurch herbeigeführte Unfug zog verschiedentlich die Augen der Regierung auf sich und sie that Schritte, demselben zu steuern; allein diese waren nicht energisch genug, um durchdringen zu können, und die beschränkenden Verfügungen, welche hier und da erlassen wurden, waren immer bald wieder überschritten. Sehr deutlich geht dies aus einem Memorial hervor, welches der Schauspieler Christobal Santiago Ortiz um das Jahr 1647 an den König richtete, um ihn auf die Aufrechthaltung der Ordnung in dem Schauspielwesen aufmerksam zu machen. Hier ersieht man, daß der Rath von Castilien die Zahl der Schauspielertruppen ursprünglich auf sechs beschränkt und sich die Ernennung der Direktoren vorbehalten hatte, daß aber bald die Zahl dieser concessionirten Gesellschaften bis auf zwölf angewachsen war. Auf die Ueberschreitung dieser Zahl waren schwere Strafen gesetzt worden, aber trotz dem gab es zur Zeit des Bittstellers vierzig Truppen, welche zusammen an tausend Mitglieder zählten und unter denen sich

Verbrecher, entflohene Mönche und abtrünnige Geistliche befanden, die sich so unter dem Deckmantel der Schauspielerzunft und durch das Umherziehen von Ort zu Ort der Justiz entzogen. „Der Scandal und unordentliche Lebenswandel, den diese Leute führen — sagt der genannte Schriftsteller — ist groß, und da ihr lustiges Handwerk überall beliebt ist, so finden sie an jedem Ort, wohin sie kommen, junge Leute, welche sich zu ihren Beschützern aufwerfen; ja sie wissen die Justiz selbst zur Nachsicht zu stimmen, indem sie gemeiniglich die Weiber, die sie mit sich führen, zu ihren Fürsprecherinnen machen. Die Habgier, mit welcher die Eigenthümer von Schauspiellocalen diese beständig zu vermiethen trachten und sich dabei des Vorwandes bedienen, daß die Hospitäler sonst Mangel leiden müßten, ist die Hauptursache dieses Unfugs, denn man hat seit zwanzig Jahren so viele Schauspielhäuser erbaut, daß es nur wenig Städte, ja ganz unbedeutende Flecken gibt, in denen sich nicht eines fände. Da nun alle diese Häuser beständig vermiethet werden sollen, so gibt dies Anlaß zu dem Entstehen so vieler Landstreicherbanden, indem die Vermiether selbst ihnen mit Geldvorschüssen zu Hülfe kommen."

Die Theater de la Cruz und del Principe zu Madrid blieben nach wie vor in demselben Verhältniß zu den Hospitälern, das wir früher kennen gelernt haben. In Bezug auf ihre innere Einrichtung haben wir einen Ausdruck zu erklären, welcher gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts aufkam und seit dieser Zeit in den Bühnenschriften häufig vorkommt, nämlich den Namen Tertulia. Man nannte so die Logen der oberen Reihe, welche früher Desvanes geheißen hatten und in denen vorzugsweise das gebildete Publikum und die Geistlichen ihre Plätze nahmen. Es war damals Mode, den Tertullian zu studieren und namentlich hatten die Priester die

Gewohnheit, ihre Predigten durch Citate aus seinen Werken zu zieren, weshalb man sie scherzweise Tertullianten und ihren Platz die Tertullia nannte. Aus diesen Logen, denen man schon früher den Ehrentitel „gelehrte Desvanes“ geliehen hatte, kamen die Urtheile, auf welche die Dichter, als auf die von Kennern, das meiste Gewicht legten. Im Uebrigen ging mit der Einrichtung der genannten Corrales keine Veränderung vor und sie blieben, während die Bühne von Buen Retiro einen bisher ungesehenen Luxus entfaltete, im Maschinismus und Decorationswesen ziemlich auf derselben Stufe stehen, auf der sie sich gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts befunden hatte. Indeß in dem Hoftheater nur eine auserlesene, aus den durch Rang oder Geist ausgezeichnetsten Personen bestehende Gesellschaft Zutritt fand, strömte die große Menge des Volks mit unersättlicher Begierde in die Comödienhäuser der Stadt, und die Mosqueteros gaben ihr kritisches Votum noch immer in derselben lärmenden Weise ab, wie früher; ja die Macht, welche sie durch ihre tobenden Aeußerungen des Beifalls oder Mißfallens ausübten, soll in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ihren höchsten Gipfelpunkt erreicht haben. Nach Caramuel hatte sich zwischen 1650 und 1660 einer dieser Musketiere, ein Schuhflicker Namens Sanchez, zum Aristarchen der Bühne aufgeschwungen und übte einen solchen Einfluß, daß die günstige oder ungünstige Aufnahme eines Stückes beinahe allein von ihm abhing und angehende Dramatiker sich vor der Aufführung ihrer Schauspiele seines Wohlwollens zu versichern suchten. Der genannte Schriftsteller erzählt hiervon folgende Anekdote. Ein talentvoller Dichter hatte eine Comödie geschrieben, welche zur Darstellung angenommen worden war und von den vorzüglichsten Schauspielern aufgeführt werden sollte; dennoch war er wegen des Erfolges zweifelhaft

und beschloß, aus Furcht vor der Insolenz des Patio, dem Señor Sanchez einen Besuch zu machen, um ihn günstig für sich zu stimmen. Er wandte sich deshalb an einen Freund, der mit dem gefürchteten Schuhflicker bekannt war, ließ sich durch ihn bei dem Letzteren einführen und trug in schüchterner Weise und mit zitternder Stimme seine Sache vor, wie jene Comödie die Erstlingsfrucht seiner Muse sei und wie von ihr sein künftiger Ruhm und seine Achtung unter den Menschen abhänge. Der Schuster hörte die demüthige Rede mit gravitätischer Miene und gerunzelter Stirn an und verabschiedete am Schlusse den Dichter mit den abgemessenen Worten: „Seien Sie nur getrost, Herr Poet, Ihr Stück wird die Aufnahme finden, die ihm nach Recht und Verdienst zukommt [10].“ —

Auf diese Herrschaft des Pöbels in den Schauspielhäusern spielt auch ein satirischer Dichter dieser Zeit an, indem er sagt: „Nun kehren die Schuster zu ihren Leisten zurück und man erkennt in ihnen kaum die hochfahrenden und stolzen Musketiere wieder, welche Poet und Schauspieler durch flehende Bitte, durch heitere oder trübe Mienen nicht erweichen konnten. Am nächsten Abend aber wirft der Schuhflicker seine Stiefelsohlen wieder bei Seite, läßt sein donnerndes Geschütz los und verwandelt sich in einen Blitz, der die schlechten Poeten zu Boden schmettert [11].“

Die Furcht vor den Pfeifen der Mosqueteros war es, was viele Dichter bestimmte, ihre Comödien anonym auf die Bühne zu bringen, und da, wie gesagt, die Tyrannei dieses kritischen Pöbels gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts höher stieg, als je zuvor, so begegnen wir in dieser

[10]) Caramuel, Primus Calamus, T. II. p. 690.
[11]) Pellicer I., p. 216.

Zeit solchen Comödien ungenannter Verfasser in größerer Zahl, als früher. Das gewöhnliche Aushängeschild der Stücke war in diesem Falle de un Ingenio, wozu, wenn der Verfasser in Madrid wohnte, der Beisatz de esta Corte [12]) gefügt wurde. Unter den mit dieser Bezeichnung versehenen Schauspiele mögen sich, wie die Tradition behauptet, auch einige befinden, an deren Abfassung Philipp IV. Theil genommen hat, aber, wie schon gesagt, ein handgreiflicher Irrthum, der nur durch eine sehr oberflächliche Kenntniß der spanischen Literatur veranlaßt werden konnte, ist es, sie sämmtlich diesem Könige zuzuschreiben. Die Anzahl der noch heute vorhandenen Comedias de un Ingenio ist außerordentlich groß, auch hat man deren, die von mehreren Dichtern in Gemeinschaft verfaßt sind und, je nach der Menge der Mitarbeiter, die Ueberschriften „von zwei, drei Ingenios“ u. s. w. führen; ja es gibt sogar Beispiele, daß sechs Dramatiker zu einem Werke zusammentraten [13]). Die durch die Vereinigung Mehrerer entstandenen Comödien gehören größtentheils zu den schwächsten Erzeugnissen der spanischen Bühnenpoesie, was wohl schon durch den Entstehungsproceß bedingt wurde. Es ist kaum denkbar, daß sich zwei Geister von hinlänglich gleichartiger Organisation finden sollten, um ein Werk wie aus Einem Sinne schaffen zu können; wie viel weniger aber wird dies erst bei sechs Mitarbeitern möglich sein! Daß eine solche Betheiligung verschiedener Dramatiker bei demselben Werke zur Zeit des Calderon mehr und

[12]) Man hat sehr Unrecht, zu glauben, daß durch diese Benennung eine nähere Beziehung zum Hofe angedeutet werde, denn unter la Corte ward ganz allgemein nur die Residenz verstanden.

[13]) S. z. B. das Stück Vida y Muerte de San Cayetano, de seis Ingenios de esta Corte, im 38sten Bande der großen Sammlung von Comedia nuevas escogidas.

mehr überhand nahm, gehört daher nicht eben zu den Glanzseiten dieser Epoche; indessen wurde der Gebrauch so allgemein, daß sogar die vorzüglichsten Dichter, Calderon selbst, Rojas und Moreto, hier und da mit Anderen in Gemeinschaft arbeiteten.

Bei dem im Jahre 1644 erfolgten Ableben der Königin Isabelle, der ersten Gemahlin Philipp's IV., wurden, wie es bei Todesfällen in der königlichen Familie gewöhnlich war, die Bühnen von Madrid geschlossen, und theologische Zeloten benutzten diesen Anlaß, um die alten, seit lange nicht zur Sprache gekommenen Scrupel über die Zulässigkeit dramatischer Vorstellungen wieder in Anregung zu bringen. Philipp IV., bald darauf auch noch durch den Tod des Kronprinzen Balthasar niedergebeugt, war gerade um diese Zeit in der Stimmung, um auf die vorgebrachten Bedenklichkeiten einzugehen, und so wurde dem Rath von Castilien aufgegeben, die Einschränkungen festzustellen, denen die Theater zu unterwerfen sein möchten. Der von dieser Corporation vorgelegte Entwurf zu einem, in solchem Sinne zu erlassenden, Gesetze lautete in seinen Hauptpunkten, wie folgt: Es sollten 1) nur sechs oder acht Schauspieler-Gesellschaften geduldet, die in den kleineren Ortschaften umherziehenden Truppen dagegen verboten werden; 2) die Comödien sollten sich auf Darstellung der Lebensläufe der Heiligen und edler Thaten aus der Geschichte beschränken, Liebschaften aber gänzlich ausgeschlossen werden und hiernach die Mehrzahl der bisher aufgeführten Schauspiele und namentlich die des Lope de Vega, die den Sitten so viel geschadet, von den Brettern verbannt sein; 3) in einer Woche sollte nicht mehr als eine neue Comödie aufgeführt werden dürfen; 4) der Kleiderluxus der Schauspieler, namentlich das Tragen von Gold, sollte aufhören und das Costüme während einer Darstel-

lung nicht gewechselt werden, außer wenn das Stück es unumgänglich nöthig machte; 5) alle anstößigen und provocativen Gesänge und Tänze sollten untersagt sein, auch nur verheirathete Frauen die Bretter betreten dürfen; 6) sollte zu den Ankleidezimmern nur den Schauspielern selbst und den zu der Truppe gehörigen Personen der Zutritt gestattet sein; 7) dürfte die Vorstellung nicht später, als im Winter um 2, im Sommer um 3 Uhr Nachmittags anfangen; 8) sollte jede Comödie vor der Aufführung einer Prüfung durch eine, speciell dazu eingesetzte, Behörde unterliegen, jede Darstellung von einem Alcalden beaufsichtigt werden und die Justiz die Schauspieler unter ihre specielle Obhut nehmen, sie in ihren Häusern beaufsichtigen und die Müßiggänger, welche sich „zum großen Scandal des Hofes" unter sie mengten, aus ihrem Kreise verbannen, und endlich 9) sollte die Aufführung von Comödien in Privathäusern nicht anders verstattet werden, als unter specieller Aufsicht des Präsidenten von Castilien.

Das gänzliche Geschlossensein der spanischen Bühnen dauerte von 1644 bis 1649. In letzterem Jahre begann man zuerst in Madrid die Aufführungen von Comödien wieder zu gestatten, und die übrigen Städte des Königreichs folgten bald nach; doch wurde die Wiedereröffnung der Theater überall nur unter der Bedingung erlaubt, daß man sich den oben erwähnten Einschränkungen unterwerfe. Wären diese Gesetze nun in aller Strenge aufrecht erhalten worden, so hätten sie den Theatern und der Bühnenpoesie unfehlbar dauernden Eintrag thun müssen; allein es scheint, daß man sie, eben so wie alle früheren ähnlichen Verordnungen, bald wieder außer Acht gelassen habe; denn schon wenige Jahre später lag der rigoristische Erzbischof von Sevilla dem Beichtvater Philipp's IV. an, dem Könige das Verbot der Schauspiele zur

Gewissenspflicht zu machen, und drückte sich in seinem hierauf zielenden Schreiben folgender Maßen aus: „Die Comödianten kleiden sich mit dem größten Luxus, und in jedem Ort gibt es ein Schauspielhaus, ja in den größeren finden sogar zwei bis drei Vorstellungen mit höchst kostbaren Decorationen Statt, während es dem Königreich und der katholischen Religion an Mitteln fehlt, sich gegen Feinde und Ketzer zu vertheidigen. Bedenken Sie doch, Hochwürdigster, daß das Verbot der Comödien in den Jahren 1644—1649 keineswegs zum Nachtheil des Staates gereichte u. s. w.[14]).“ Eben dieser Zelot ging, nach dem Bericht des Gaspar de Villaroel, Erzbischofs von Lima, in seinem heiligen Eifer so weit, daß er in Bezug auf Lope de Vega, dessen Comödien wieder Eingang auf den Bühnen fanden, zu sagen pflegte, „ein einziger Priester habe tausend Comödien verfaßt, durch welche er mehr Sünden in die Welt gebracht habe, als tausend Teufel[15]).“

Da eben der Darstellung von Comödien in Privathäusern Erwähnung geschah, so ist es nöthig, hier ein Wort über dieselben zu sagen. Die vornehmen Familien pflegten Schauspieler in ihre Wohnungen zu bestellen und sich von ihnen Entremeses oder Comödien aufführen zu lassen[15a].) Dieselbe

[14]) Vida del Ilustrisimo Sr. D. Fr. Pedro de Tapia, par Fr. Antonio de Lorea, p. 253.

[15]) „Mille Comedias fertur composuisse Unus, quibus plura peccata invexit in orbem quam mille Daemones.“ El Gobierno Eclesiastico Pacifico y Union de los dos Cuchillos Pontificio y Regio, por D. Gaspar de Villaroel. Parte I. p. 358.

[15a]) So erzählt die Gräfin d'Aunoy bei Gelegenheit eines Besuchs, den sie bei dem Cardinal Portocarrero in Toledo machte: „Als wir in die Wohnung des Cardinals zurückkehrten, wurden wir in einen geräumigen Saal geführt, in welchem sich auf der einen Seite viele Cavaliere und auf der anderen viele Damen befanden und wo ein Theater aufge-

Gewohnheit herrschte in den Klöstern, wo dann die Sacristei zum Theater umgewandelt wurde, und sie fand trotz der Rüge des Raths von Castilien an dem genannten **Villaroel** einen Vertheidiger. Diese Apologie lautet, wie folgt: „Man hat die Frage aufgeworfen, ob die Mönche dadurch, daß sie der Darstellung von Comödien beiwohnen, Anstoß erregen? Mir nun scheint es allerdings anstößig, daß Klosterbrüder die öffentlichen Schauspielhäuser besuchen. Aber wie? sollen wir auch das ausgezeichnete und heilige Kloster San Felipe zu Madrid, so wie andere der geachtetsten Klöster verdammen, weil dort in der Sacristei Schauspiele aufgeführt werden? Wenn es an sich sündhaft wäre, Comödien zu sehen, würde dann dieses so sehr religiöse Haus, würden die anderen Ordensconvente der Residenz, welche ihm hierin folgen, eine solche Unsitte dulden? Man kann mir einwenden, der König habe jetzt diesen Brauch abgeschafft und ohne ausdrückliche Erlaubniß des Präsidenten von Castilien sei die Aufführung von Comödien in den Klöstern nicht mehr gestattet. Daß diese Verordnung in Kraft ist, kann ich aus eigener Erfahrung bezeugen; denn als ich Oberster des Klosters wurde, wollte ich den Mönchen, als meinen Brüdern und Wohlthätern, eine Ergötzung bereiten und bestellte drei Comödien, indem ich das Geld im Voraus bezahlte. Die Schauspieler nahmen die Summe in Empfang und schwiegen über das noch obwaltende Hinderniß.

schlagen war. Auffallend war es mir, daß die Herren und die Damen durch einen Vorhang, der in der Mitte des Saales bis an das Theater hinan hing, von einander geschieden waren und sich daher nicht sehen konnten. Man hatte nur auf uns gewartet, um die Comödie »Pyramus und Thisbe« anzufangen. Das Stück war neu und schlechter, als irgend eines von denen, die ich noch in Spanien gesehen. Zuletzt führten die Comödianten einen sehr hübschen Tanz auf, und die ganze Ergötzung war um zwei Uhr noch nicht zu Ende.« Relation etc. T. III. p. 171.

Als nun die ganze Brüderschaft in der Sacristei versammelt war, machten sie uns auf die noch fehlende Erlaubniß aufmerksam, indem sie jedoch sagten, daß der Präsident von Castilien dieselbe auf die mindeste Sollicitation zu ertheilen pflege. Ich kam daher um die erforderliche Permission ein; aber der Präsident verweigerte sie so entschieden, daß aus unserer Comödie nichts ward, obgleich nachher drei in drei verschiedenen Gärten aufgeführt wurden. Indessen diese Verweigerung beruhte auf einem besonderen Grunde. Es pflegten nämlich bei den Aufführungen von Comödien in den Klöstern sich leichtfertige Herren und junge Leute einzuschleichen, in die Ankleidezimmer zu dringen und mit den Vortheilen, welche Jugend und Einfluß gewähren, scandalöse Auftritte herbeizuführen, von denen das Gerücht bis zu den Ohren des Königs gelangte [16])."

So lange Philipp IV. auf dem Throne blieb, erhielt sich das spanische Theater an Ansehen und innerem Gehalt ziemlich auf derselben Höhe, zu welcher es durch den neuen Aufschwung, den es bei'm Regierungsantritt dieses Monarchen genommen hatte, emporgehoben worden war. Bei Philipp's Tode im September 1665 aber trat wieder eine Krisis für dasselbe ein, indem während der Trauerzeit die Aufführung von Schauspielen im ganzen Königreiche untersagt wurde. Dieses Verbot ward zwar im folgenden Jahre wieder außer Wirkung gesetzt und die theatralischen Vorstellungen kamen von Neuem in Gang; allein den früheren Glanz vermochten Bühne und dramatische Dichtkunst nicht wieder zu gewinnen. In der Zeit der Minderjährigkeit Karl's II. zeigte sich plötzlich der erstaunliche Verfall der spanischen Monarchie,

[16]) Ib. Parte I, quaest. 3, Art. VI. No. 13.

der bisher noch durch äußeren Schein verdeckt worden war, in seiner ganzen Nacktheit. Denn wo war für den immer tiefer sinkenden Staat ein Halt zu finden, als ein schwaches, von Intriguanten beherrschtes Weib, Maria Anna von Oesterreich, die Zügel des Reiches, deren Führung schon für Philipp III. und IV. zu schwer gewesen war, in ihre Hände bekam? Die Schuldenlast des Landes war in Folge der unaufhörlichen Kriege in ungeheuerm Maaße gewachsen, so daß nur die Entvölkerung desselben mit ihr etwa gleichen Schritt hielt; es bedurfte der reichhaltigsten Hülfsquellen, um sie nur einiger Maaßen zu decken; aber solche Hülfsquellen flossen nirgends. Die Besitzungen Spaniens in den Niederlanden waren auf einen sehr geringen Rest zusammengeschrumpft, und die für ihre Verwaltung und Behauptung erforderlichen Summen beliefen sich höher als die, welche sie einbrachten; die unermeßlichen Provinzen in der neuen Welt bestrahlten die Kronen von Castilien zwar noch immer mit einem Schimmer von Macht, aber ihr reeller Ertrag, der in Folge einer grundverkehrten Organisation schon von jeher hauptsächlich in die Hände von Abenteurern und treulosen Verwaltern geflossen war, wurde durch den systematischen Krieg, welchen Engländer, Holländer und Franzosen in den amerikanischen Meeren gegen die spanische Macht führten, vollends absorbirt. Schon unter Philipp IV. war diese Zerrüttung allerdings in vielfachen Symptomen kenntlich geworden, und was die Akte der Politik anlangt, so kann seine Herrschaft gewiß nicht für glorreich gehalten werden; allein die vielen glänzenden Eigenschaften dieses Fürsten und seine ruhmwürdigen Bestrebungen auf anderen Gebieten hatten immer noch einen Nimbus um sein Haupt gebreitet, welcher auf die ganze Monarchie zurückfiel und über die steigende Corruption des ganzen Staatskörpers

täuschen konnte. Das Nationalgefühl, die Quelle alles Großen in der spanischen Literatur, war daher auch noch durchaus nicht irre geworden und sah Spanien noch immer auf jener Höhe von Macht und Glanz, auf welcher es unter Karl V. gestanden hatte. Wie sehr mußte sich nun dies Alles ändern, als das gewaltige Reich, außen von Feinden bedrängt, im Innern der äußersten Erschöpfung nahe, in einem schwächlichen, noch unter mütterlicher Vormundschaft stehenden Knaben seine einzige Stütze fand! als es den Hof, von welchem die energischsten Maaßregeln hätten ausgehen sollen, zum Sitz der Indolenz und zum Tummelplatz nichtswürdiger Intriguen umgewandelt sah! Die Hoffnung, der wirkliche Regierungsantritt Karl's II. werde eine Wendung der Dinge zum Besseren herbeiführen, erwies sich als vergeblich, und in der That hatten sich die Geistesgaben des letzten Sprößlings der Habsburgischen Dynastie von früh an als so gering angekündigt, daß kaum irgend Jemand sich einer solchen Hoffnung hingegeben hatte. Träge und kraftlos, unfähig, sich zu geistiger Thätigkeit, wie zu geistigen Genüssen zu erheben, saß dieser Schattenkönig auf dem Throne, der, umleuchtet von den Flammen des letzten Auto da Fé, unter ihm zusammenbrach, während eine der spanischen Provinzen nach der andern in fremde Hände überging und die Bourbonischen wie die Habsburgischen Vettern begierig lauerten, das erledigte Erbe anzutreten. Unter diesen Umständen mußte denn wohl das Reich, das lange als die erste politische Macht in Europa dagestanden hatte, tief und tiefer in der allgemeinen Achtung sinken und selbst der hochfahrendste Spanier konnte sich nicht mehr länger über die Herabgesunkenheit seines Landes täuschen. Daß sich dieser allgemeinen Ebbe der spanischen Dinge auch die Literatur anschloß, war nicht anders zu erwarten.

Das Theater hatte sich allerdings noch eine Zeit lang der königlichen Gunst zu erfreuen. Wir werden im Leben des Calderon sehen, daß dieser mit der Abfassung verschiedener Festspiele für den Hof Karl's II. beauftragt wurde; auch lesen wir von einzelnen Vorstellungen, welche dem Volke öffentlich auf königliche Kosten gegeben wurden[16a]); allein es scheint daß diese einzelnen Gunstbezeigungen gegen die dramatische Kunst mehr eine Folge der Gewohnheit oder Prunksucht, als einer wahren Neigung für dieselbe gewesen seien; und wären die Unterstützungen vom Throne herab auch kräftiger gewesen, als sie es in Wahrheit waren, sie hätten nicht verhindern können, daß die Schauspielpoesie in den allgemeinen Verfall des Landes und seines geistigen Lebens mit herabgezogen würde. Wie sehr unter den ungünstigen äußern Umständen die Liebe und Achtung des Publikums für die Bühnenliteratur und damit zugleich die Thätigkeit der Theaterdichter ermattete, geht recht deutlich aus einer Stelle in Moreto's Lustspiel La ocasion hace al ladron hervor[17]). Hier findet sich folgende

[16a]) So erzählt die Gräfin d'Aunoy (in ihren Mémoires de la Cour d'Espagne, deutsch als: Spanische Staatsgeschichte, Leipzig 1703. S. 289: »Die Königin Mutter hielt sich (1680) zu Buen Retiro auf, und weil sie sich sonderlich bemühte, die Gunst des gemeinen Volkes zu gewinnen, so ließ sie drei Comödien mit untermengter Musik auf öffentlichem Marktplatz in Madrid spielen, damit eine große Menge Volkes dieselben umsonst mit ansehen könnte. Die Comödianten spielten drei Tage nach einander und war der Zulauf und das Gedränge so groß, daß etliche Personen darüber erdrückt wurden. Es schien auch das gemeine Volk an diesen Spielen ein großes Vergnügen zu haben, wie man sie denn in Spanien mehr als irgendwo auf der Welt liebt.

[17]) Daß dieses Stück der hier in Rede stehenden späteren Periode angehört, geht aus folgenden Worten hervor:

Klage: „Man sieht heut zu Tage wenige neue Comödien und nur von Zeit zu Zeit die eine oder die andere von einem Dichter, der auf höhere Weisung für den Hof schreibt. Dieser freilich — ich meine Calderon — dichtet mit solchem Geschick und solcher Originalität, daß er stets sich selbst zu übertreffen scheint; aber im Allgemeinen steht die dramatische Kunst nicht mehr in der Achtung wie früher und daher widmet sich auch Niemand mehr mit dem gehörigen Fleiße einer so edlen Aufgabe. Mit wie vielen Lorbeeren belohnte nicht das Alterthum Männer von Talent, und daher kam es, daß damals so viele hervorragende Dichter blühten; aber o Wechsel der Zeiten! Was einst hochgehalten und göttlich genannt wurde, ist jetzt beinahe zu einer Schmach geworden!"

Obgleich sich nun der Verfall der dramatischen Literatur und Kunst unter der Regierung Karl's II. nicht verkennen läßt, so ist doch dieser Zeitraum der Theatergeschichte durch so viele Umstände mit dem vorigen verknüpft, daß es unmög-

Del Imperio
Es ya nuestra Infanta Aurora,
Cuyo divino portento
Las aguilas la juraron
Por su Emperatriz: muy presto
Por Francia hará su jornada,
Dando à Paris rayos bellos,
Porque su hermana y su tia,
Christianisimos luceros
Del orbe, esmalten sus luces
Con tan glorioso trofeo.

Dies geht offenbar auf Philipp's IV., zweite Tochter Margarethe, welche auf der Reise zu ihrem Gemahl, Kaiser Leopold I., zuerst einen Besuch bei ihrer Schwester, der Königin von Frankreich, machte; hiernach ist das Drama in das Jahr 1665 oder 1666 zu setzen.

lich ist, ihn von demselben abzutrennen. Calderon, Rojas und mehrere andere bedeutende Dichter fuhren fort, für die Bühne zu schreiben, und wenn auch die Werke ihrer späteren Zeit nicht mehr den früheren gleich kommen, so haben doch selbst die schwächeren Produetionen dieser Meister noch immer Ansprüche, zur Blüthenperiode des spanischen Theaters gerechnet zu werden. Von den in dieser Zeit neu auftretenden Dramatikern darf freilich Keiner gleichen Rang mit Lope, Tirso, Alarcon, Calderon, Rojas und Moreto prätendiren, und überhaupt zeichnet sich Keiner von ihnen durch besondere Originalität aus; indessen darf man sich auf der andern Seite ihre Leistungen auch nicht als zu unbedeutend vorstellen. Die Mittagshöhe des spanischen Drama's war vorüber, aber die Sonne warf auch noch im Sinken einzelne helle Strahlen. Erst mit dem achtzehnten Jahrhundert und dem Suecessionskriege erlischt auch das letzte Licht, das mit selbsteigener Kraft leuchtete, und es beginnt ein neuer Abschnitt, von dem man mit Bestimmtheit behaupten kann, er gehöre nicht mehr zur Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Calderon.

Die schwülstige Lobrede auf Calderon von Vera-Tassis ist fast die einzige Quelle für die Lebensgeschichte dieses seltnen Mannes. Der Freund und erste Herausgeber des großen Dichters würde sich größern Dank bei der Nachwelt verdient haben, wenn er den Raum, den er zu geschraubten und pomphaften Eulogien verwendet, mit ausführlichern biographischen Nachrichten ausgefüllt hätte. Was er von letzterer Art mittheilt, ist im Wesentlichen Folgendes:

Don Pedro Calderon de la Barca ward am ersten Tage des Jahrs 1601 zu Madrid geboren. Er stammte väterlicher Seits von einem adligen Geschlecht, das den Rang alter Hijosdalgo in dem Thal Carriedo, unter den Gebirgen von Burgos, genoß. Man erinnere sich an die Abkunft des Lope de Vega, und man wird bemerkenswerth finden, daß die beiden berühmtesten Dramatiker Spaniens ihren Ursprung aus demselben kleinen und abgelegenen Thale herleiten. Die Familie des Calderon soll übrigens ursprünglich in Toledo ansässig gewesen und später wegen dortiger innerer Spaltungen in den genannten Theil des nördlichen Spaniens ausgewandert sein. Der Name seines Vaters war Diego Calderon de la Barca Barreda. Dieser vermählte sich mit Doña Anna Maria de Henao y Riaño, der Abkömmlingin eines flandrischen, nach Castilien verpflanzten Rittergeschlechts und Verwandtin der Riaños, Infanzonen von Aragon. Sprößling dieser Ehe war unser Don Pedro. Er empfing den ersten Unterricht im großen Collegium der Compañia (einer Jesuitenschule zu Madrid), und bezog hierauf sehr jung die Universität Salamanca, wo er sich mit ausdauerndem Eifer den Studien widmete. Als die Wissenschaften, denen er besonders eifrig oblag, werden Mathematik, Philosophie, Civil- und kanonisches Recht genannt. Sein poetisches Talent muß sich früh entwickelt haben; wenig mehr als dreizehn Jahre alt, soll er sein erstes Schauspiel, El carro del Cielo geschrieben haben und Vera-Tassis versichert, er habe schon vor Vollendung seines neunzehnten Jahres durch seine Comödien auf den spanischen Bühnen Epoche gemacht. In den Jahren 1620 und 1622 nahm er an dem bei der Beatification und Canonisation des Isidro gehaltenen poetischen Wettkampf Theil [18]).

[18]) Drei von ihm bei dieser Gelegenheit verfaßte Gedichte stehen in den Obras sueltas des Lope de Vega. T. XI. p. 432 u. 491, u. T. XII p. 181.

Als neunzehnjähriger Jüngling verließ er die Universität und begab sich nach Madrid, wo ihm mehrere Große ihre Gunst schenkten; im fünf und zwanzigsten Jahre aber trat er aus Neigung in den Soldatenstand und diente in Mailand, später in Flandern. Höchst wahrscheinlich schrieb er in dieser Zeit das Schauspiel El Sitio de Breda, welches nicht lange nach der Einnahme der Festung Breda (2. Juni 1625) auf die Bühne von Madrid gekommen zu sein scheint. Wie lange sein Kriegsleben gedauert hat, wird nicht angegeben. Wir wissen nur, daß König Philipp IV. ihn aus dem Felde an den Hof berief, um für seine Lieblingsergötzung, das Theater, thätig zu sein; namentlich ward ihm die Composition und Leitung der Festspiele aufgetragen, die mit großer Pracht, meist im Palast von Buen-Retiro, aufgeführt wurden. Schon im Jahr 1630 war sein Dichterruf so begründet, daß Lope de Vega, seinen ebenbürtigen Nachfolger in ihm erkennend, im **Laurel de Apolo** von ihm sagte:

> En estilo poetico y dulzura
> Sube del monte á la suprema altura.

Zur Belohnung seiner Dienste ward dem Dichter 1637 das Ritterkleid von Santiago verliehen. Als 1640 die Ritterorden ausrückten, enthob ihn der König seiner Kriegspflicht, und gab ihm Auftrag, das Festspiel Certamen de Amor y Zelos zu schreiben; allein Calderon wollte beiden Pflichten Genüge leisten, vollendete das Schauspiel in kürzester Frist, und hatte noch Zeit, den Truppen nach Catalonien zu folgen, wo er in der Compagnie des Herzogs von Olivarez diente, bis der Friede geschlossen wurde. Er kehrte hierauf an den Hof zurück und war nach wie vor mit besonderem Eifer für die Bühne thätig. Im Jahr 1649 erhielt er den Auftrag, die Triumphbogen für den Einzug der Maria Anna von Oesterreich zu

entwerfen und zu beschreiben. Zwei Jahre später trat er in den Priesterstand, ohne deshalb seiner bisherigen Beschäftigung als Theaterdichter zu entsagen; der König verlieh ihm eine Kapellanstelle zu Toledo, von welcher er den 19ten Juni 1653 Besitz nahm, fügte aber 1663, um den Dichter in seiner unmittelbaren Nähe zu haben, eine Stelle bei der königlichen Kapelle hinzu, deren Einkünfte er noch durch eine Pfründe in Sicilien vermehrte.

So konnte Calderon sich mit ungestörter Muse seinen dichterischen Werken widmen. Während eines Zeitraums von sieben und dreißig Jahren verfaßte er die Autos sacramentales für die Feier des Frohnleichnamsfestes in Madrid, eine Zeit lang auch die Autos für Toledo, Sevilla und Granada, bis, wie Vera-Tassis sagt, diese Art von Festlichkeiten in den letztgenannten Städten aufhörte. Wenn diese Dichtungsart seinem tief-religiösen Sinne besonders zusagte und mit seinem geistlichen Stande in Einklang stand, so blieb er doch bis in's hohe Alter in der Composition weltlicher Schauspiele und sonstiger Poesien nicht minder thätig. Sein Biograph gibt die Zahl seiner Autos auf mehr als hundert, die der Comödien auf mehr als hundert und zwanzig an; er spricht ferner von zweihundert Loas, geistlichen und weltlichen Inhalts, hundert Saynetes und einer unzähligen Menge von Canzonen, Sonetten, Romanzen und andern Gedichten über verschiedene Gegenstände, und nennt endlich noch eine Beschreibung des Einzugs der Königin Mutter, ein Gedicht über die vier letzten Dinge in Ottaverime, einen Tractat über den Adel der Malerei und einen andern zur Vertheidigung des Schauspiels. Die Richtigkeit dieser Angaben, in so fern sie sich auf die dramatischen Werke beziehen, zu prüfen, werden wir später Gelegenheit finden. Von Calderon's Comödien waren schon früh ver-

schiedene in einzelnen Drucken erschienen; gesammelt kamen zuerst zwölf im Jahr 1635, dann andere zwölf 1637 heraus [19]); eben diese Stücke wurden wieder gedruckt in der Ausgabe **Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, recogidas pór D. Josef Calderon y hermano, Parte I. su II, Madrid 1640.** Ein dritter und vierter Band erschienen 1664 und 1672. Von den Autos wurde die erste (unvollständige) Ausgabe in Madrid 1677 veranstaltet. Der größere Theil von Calderons Werken war dem lesenden Publikum noch unzugänglich, und was gedruckt, war zum Theil auf's kläglichste nach den Bedürfnissen der Buchhändler verstümmelt; auch hatte man Vieles fälschlich auf seinen Namen geschrieben. Der Wunsch, eine vollständigere Ausgabe zu besitzen, veranlaßte einen hochgestellten Freund der Poesie, den Herzog von Veragua, Vicekönig von Valencia, sich an den Dichter selbst zu wenden, um ihn zur Veranstaltung einer solchen und zu einem Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Schauspiele aufzufordern. Dieser Brief sowohl als die Antwort sind schon an sich sehr interessant, dann aber als sicherste Grundlage für die Berechnung der Zahl von Calderon's Werken äußerst wichtig, und wir werden sie in dem Anhange dieses Artikels, der sich außerdem noch mit der Chronologie der Calderon'schen Schauspiele zu beschäftigen hat, mittheilen.

Ueber das spätere Leben des Calderon finden sich nur sehr spärliche Nachrichten, eben weil es frei von äußeren Wechselfällen, ganz dem Dienst der Frömmigkeit und der Musen gewidmet war. In Ermangelung interessanterer und eindringenderer Schilderungen wie man sie von großen Männern so gerne besitzen möchte, wird man vielleicht folgende Stelle

[19]) So berichtet Vera=Tassis; die Ausgabe muß von der höchsten Seltenheit sein, und ich habe sie nie gesehen.

eines alten französischen Reisewerkes [20]) als Curiosität willkommen heißen:

„Abends (erzählt der Reisende) kamen der Marques von Eliche, ältester Sohn des D. Luis de Haro, und Monsieur de Barrière zu mir und führten mich in's Theater. Die Comödie, welche schon früher aufgeführt, aber jetzt neu einstudirt worden war, taugte nichts, obgleich sie Don Pedro Calderon zum Verfasser hatte. Später machte ich auch einen Besuch bei diesem Calderon, welcher für den größten Dichter und das ausgezeichnetste Genie im heutigen Spanien gilt. Er ist Ritter des Ordens von St. Jago und Kapellan an der Kapelle der Königin zu Toledo; aber aus seiner Unterhaltung entnahm ich, daß es um seine Kenntnisse schlecht bestellt war. Wir disputirten eine Zeit lang über die Regeln des Schauspiels, welche man in diesem Lande nicht kennt und welche die Spanier verhöhnen.“

Calderon wurde im Jahr 1663 in die Congregation von San Pedro aufgenommen; er war diesem Priesterverein besonders zugethan und setzte ihn in seinem Testament zum Universalerben seines beträchtlichen Vermögens ein. Der Tod Philipp's IV., der ihm nicht allein seinen eifrigsten Gönner, sondern fast einen Freund raubte, mußte ein harter Schlag für ihn sein; doch dauerte sein Verhältniß zum Hofe fort und er wurde nach wie vor zur Abfassung der Festspiele, die hier und da bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden, in Anspruch genommen. Das letzte seiner Dramen war Hado y Divisa. Er starb den 25sten Mai 1681 [21]). Seine irdischen Reste wurden in der Kapelle San Salvador beigesetzt.

[20]) Boisel, Journal du voyage d'Espagne. Paris 1669. p. 298.

[21]) Dies ist die richtige Angabe des Vera-Tassis; Diese und die ihm nachgeschrieben haben, lassen Calderon noch sieben Jahre länger leben.

Welche überschwängliche Bewunderung seiner Zeitgenossen den Calderon zu Grabe geleitete, geht aus folgenden zwar pomphaften, aber doch einen tiefen Sinn bergenden Worten hervor, mit denen Vera-Tassis die Lobrede auf seinen Freund beschließt:

„Das war das Orakel unseres Hofes und der Neid der Fremden, der Vater der Musen, der Luchs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menschen, er, der stets mit den seltensten Tugenden geschmückt, dessen Haus der allgemeine Zufluchtsort der Bedürftigen, dessen Art und Wesen das verständigste, dessen Demuth die tiefste, dessen Bescheidenheit die erhabenste, dessen Höflichkeit die aufmerksamste, dessen Umgang der zuverlässigste und belehrendste, dessen Sprache die harmloseste, Jedem seine Ehre erweisende, dessen nie mit beißenden Glossen den Ruhm irgend Eines verwundende Feder die feinste seines Jahrhunderts war, der die Lästerzungen weder mit Libellen befleckte, noch sein Ohr den boshaften Verkleinerungen des Neides lieh. Das endlich war der Fürst der castilianischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreich, im Lyrischen anmuthig und beredt, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Liebevollen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen. Er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigenthümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm.“

Als Probe einer zeitgenössischen enkomiastischen Kritik möge hier noch folgende Stelle aus einer im Jahr 1682 ge-

druckten und von dem Doktor Manuel verfaßten Schrift zu Gunsten der Comödien stehen:

„Wer hat, wie Calderon, die zarteste Anlage mit der Wahrscheinlichkeit der Begebenheiten verknüpft? Es gibt ein so feines Gewebe, daß es zerreißt, indem man es bereitet; denn das Gefährliche des sehr Subtilen ist die Unwahrscheinlichkeit. Blicke das bewundernde Auge auf alle seine Stoffe, und es wird sie so ebenmäßig behandelt sehen, daß alle Fäden mit einander wetteifern. Seine heiligen Comödien sind Beispiel, seine geschichtlichen Wahrheit, seine zärtlichen schuldlose Ergötzung ohne Gefährde. Die Majestät der Gefühle, die Klarheit der Gedanken, die Reinheit der Reden unterhält er so in einem Flusse, daß auch der leichte Witz und die Grazie sich darin bewegen können. Nie gleitet er in's Kindische, nie fällt er in Gemeinheit der Gesinnung. Er behauptet eine hohe Würde in dem Vorwurf, den er verfolgt; denn ist dieser ein heiliger, so erhöht er die Tugenden, ist es ein fürstlicher, so entzündet er zu den heldenmüthigsten Thaten, ist es ein bürgerlicher, so reinigt er die Leidenschaften. In seinen religiösen Gedichten verklärt er das Königthum, die Fürsten begeistert er zum Großen, den Anderen läutert er das Herz. Dieser außerordentliche Geist hat in seinen Schauspielen fast das Unmögliche geleistet. Man sehe, wie viel. Er vermählte durch den süßesten Kunstzauber das Wahrscheinliche mit der Täuschung, das Mögliche mit dem Fabelhaften, das Zärtliche mit dem Anständigen, das Majestätische mit dem Geschmeidigen, das Heroische mit dem Verständlichen, das Sententiöse mit dem Geläufigen, das Sinnreiche mit dem Klaren, die Gelehrsamkeit mit Geschmack, die Moralität mit der Anmuth, die Grazie mit dem Verstande, Ermahnung mit Mäßigung. Sein Tadel ist nicht bitter, sein Rath nicht lästig und seine Belehrung

nicht schwerfällig; ja, die Wahrheiten, die er sagt, sind so treffend, und die Streiche, die er versetzt, so gemildert, daß nur sein Geist alle diese Schwierigkeiten zu überwinden fähig war. Was ich am meisten an ihm bewundere, ist, daß er Niemanden nachahmte; er wurde zum Meister, nicht zum Schüler geboren, brach eine neue Bahn zum Parnaß und erklomm dessen Gipfel ohne Führer. Dies erfüllt mich mit der gerechtesten Verehrung, denn die Gelehrten wissen es wohl, wie selten zu allen Zeiten die Erfinder waren. Er beschaute die Laufbahn der Alten, nicht um sie zu betreten, sondern um sie zu überflügeln. Wie Macedo vom Tasso, kann man von ihm sagen: er fehlte nur darin, daß er keinen Fehler beging, oder wie von seinem vergötterten Camoëns: daß er mit seinen verzeihlichen Sünden sogar Freude machte. Die leichten und geringfügigen Fehler, welche die gewissenhafte Melancholie der Kritiker an ihm finden mag, sind so kunstvoll, daß ich glauben muß, er habe sie nur zur größeren Schönheit eingeflochten und die Kraft seines Genies auch bei Schwächen bewähren wollen.

„Für alle menschlichen Begebnisse haben Don Pedro's Schauspiele Muster, und die Arzenei ist so klug gemischt, daß die Wunde begierig wird, sie zu schlürfen. Möchte dieser Umriß seiner Werke seiner gesegneten Asche zur Freude und Ehre gereichen und er ewig im Gemüth der Lernbegierigen als lebendige Anschauung sinniger Kunst fortleben!"

Wie verschieden von den an Abenteuern und Wechselfällen reichen Lebensläufen des Cervantes und Lope de Vega, wie still und wie arm an erheblichen Ereignissen erscheint nach dem oben Erzählten der unseres Dichters! Oder hätte man

nur, in beklagenswerther Nachlässigkeit, versäumt, uns über dergleichen auf ihn Bezug habende Begebenheiten Nachricht zu geben? An dem glänzendsten Hofe im damaligen Europa, in der unmittelbaren Umgebung eines geistvollen Königs, inmitten gebildeter Weltleute, galanter Ritter und reizender Damen sollte Calderon ein Einsiedlerleben geführt, er sollte nie ein romantisches Abenteuer, nie einen Zweikampf bestanden haben? Die Seligkeit der beglückten, die Pein der verschmähten Liebe, die Qualen der Eifersucht, alle diese Gefühle, die er mit so hinreißender Wahrheit zu schildern weiß, sollten ihm nur aus dichterischer Intuition, nicht aus eigener Erfahrung bekannt gewesen sein? Es geziemt uns nicht, auf diese Frage Antwort zu geben, oder Erlebnisse, über die es an Kunde gebricht, aus unserer Phantasie zu ergänzen. Dessen ungeachtet hoffen wir, aus den Werken des Dichters die Züge herauslesen zu können, aus denen ein Bild seiner Persönlichkeit hervorgeht. Für's Erste sei nur im Allgemeinen hervorgehoben, daß der feine und gebildete Hof Philipp's IV., mit dem er in steter Berührung war, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Form und den Geist seiner Werke geübt hat.

Calderon ist unter allen spanischen Dramatikern der bekannteste und gefeiertste. Man hat ihn aus der Reihe seiner Vorgänger und Zeitgenossen losgerissen und isolirt hingestellt, um ihn in exstatischen Phrasen als das Göttlichste anzupreisen, was die spanische Literatur hervorgebracht hat, ja nach den beredten Enkomien seiner begeistertsten Verehrer scheint es beinahe, als sei es kaum der Mühe werth, noch einen anderen castilianischen Bühnendichter außer diesem Auserwählten kennen zu lernen. Das Urtheil eines bedeutenden Mannes, des nicht nur um die deutsche, sondern um die europäische Literatur hochverdienten Schlegel, ist so einflußreich geworden, daß, wenn

es einerseits die Aufmerksamkeit zuerst wieder auf die spanische Literatur hinlenkte, es auf der andern diese Aufmerksamkeit zugleich in einen sehr engen Kreis bannte. Als Schlegel seine unvergleichlich schöne ~~vierzehnte~~ Vorlesung schrieb, welche, wie sie vielfach anregend wirkte, so auch den Verfasser des vorliegenden Werkes zuerst mit Liebe zu den castilianischen Musen erfüllt hat, war die spanische Literatur seit lange auf's Aeußerste vernachlässigt worden, und zu ihren dramatischen Werken namentlich ließ sich, außer zu den häufiger gedruckten des Calderon, kaum anders Zutritt erlangen, als durch das Medium der spärlichen, nicht eben von poetischem Sinne zeugenden Auswahl des La Huerta. Schlegel hatte daher, seiner eigenen Aussage nach, von den Schauspielen des Lope de Vega nur eine sehr unzureichende, von denen des Tirso de Molina, Alarcon, Guevara und vieler Anderen gar keine Kenntniß; die Stücke des Solis und La Hoz, die er bei La Huerta fand, erkannte er mit seinem eindringendem Urtheil sogleich als schwächere Productionen; Moreto und Rojas aber vermochte er durch die wenigen Intriguenstücke in jener Sammlung nicht genügend kennen zu lernen; wie konnte es daher anders sein, als daß sich seine ganze Bewunderung auf Calderon concentrirte? Wir theilen diese Bewunderung im Allgemeinen vollkommen, und glauben, daß sie nicht leicht übertrieben werden könne; nur ist gegen die Art, wie sie ausgesprochen und nachher hundertfach wiederholt wurde, Verschiedenes einzuwenden. Der Eine Lieblingsdichter wurde nämlich so dargestellt, als ob er die ganze dramatische Poesie der Spanier repräsentirte, oder wenigstens die übrigen Dramatiker dieses Landes so unermeßlich überragte, daß es sich kaum lohnte, von dieser Höhe aus einen Blick auf jene untergeordneten Talente zu werfen. Wenn nun diese ungebührliche Hervorhebung einerseits ein durchaus

falsches Licht auf das Ganze des spanischen Theaters warf und viele große Dichter in unverdiente Mißachtung brachte, so mußte sie nothwendig zugleich der richtigen Würdigung und gründlicheren Erkenntniß des Einen Gefeierten Eintrag thun. Denn Calderon steht nicht, wie er in diesen Schilderungen erscheint, einzeln und isolirt da, er ist nur Glied einer großen Kette, ein hervorragender Punkt in einer langen Reihe; man darf es seinen begeisterten Verehrern zugeben, daß das spanische Drama in ihm culminire, aber man kann nicht zu einer richtigen Schätzung seiner Verdienste gelangen, ohne ihn im Zusammenhange mit seinen Vorgängern betrachtet zu haben. Erst aus dieser Betrachtung ergibt sich sein eigenthümlicher Charakter als Dramatiker, läßt sich das innere Lebensprincip seiner Werke erklären. Indem wir nun den Versuch machen, die Fäden darzulegen, durch welche der berühmteste spanische Dichter mit der großen Reihe der castilianischen Dramatiker zusammenhängt, müssen wir darauf verzichten, im Schwunge glänzender Beredtsamkeit mit unserem Vorgänger zu wetteifern, ja wir fürchten beinahe, denen, welche noch von früheren Apotheosen berauscht sind, kalt und abgemessen zu erscheinen. Wenn aber auf der einen Seite der Nimbus der Göttlichkeit, welcher bisher Calderon's Haupt umstrahlte, in etwas zerstört wird, so hoffen wir auf der anderen, seinen künstlerischen Charakter in ein helleres Licht zu stellen. Zugleich möge folgende Erwägung vorausgeschickt werden. Wenn die Analyse dessen, was der große Mann seinen Vorgängern verdankt, noch eine große Anzahl von Vorzügen übrig läßt, welche dem Gepriesenen ausschließlich und als Eigenthum gehören, so wird auch sie eine Verherrlichung des Dichters sein, der mit Recht ein Liebling von Europa geworden ist, und zwar eine solche, welche die Wahrheit auf ihrer Seite und um so höheren Werth hat,

da sie Calderon's dramatische Kunst als ein Entwickelungsstadium in dem Organismus der ganzen spanischen Poesie darstellt.

Als Calderon begann, sich der Bühnendichtung zu widmen, lag ihm nicht etwa, wie dem Lope de Vega bei'm Antritt seiner Laufbahn, ein Gewirr von mehr oder minder formlosen Anfängen, von chaotisch durch einander liegenden Elementen der Kunst vor, welche seiner ordnenden Schöpferkraft geharrt hätten, um zu Form und Gestaltung zu gelangen; er betrat vielmehr ein schon vielfach und nach allen Richtungen hin bearbeitetes Feld und fand eine hochgebildete, durch die vereinten Kräfte vieler ausgezeichneten Geister zu seltenem Glanz gediehene Schauspielpoesie auf den spanischen Theatern heimisch; ja er traf nicht nur im Allgemeinen Form und Charakter des Drama's sehr bestimmt ausgeprägt, sondern auch im Einzelnen bei den verschiedenen Gattungen von Theaterstücken die Gränze gezogen, innerhalb deren sich der spanische Geschmack mit besonderer Vorliebe bewegte. In der Anschauung und vertrauten Bekanntschaft mit dem Theile der dramatischen Literatur, welcher im zweiten Bande des vorliegenden Werkes ausführlich geschildert worden ist, war unser Dichter erwachsen. Er hatte mit jener Erregbarkeit, welche dichterischen Gemüthern eigenthümlich ist, staunend und bewundernd den herrlichen Schöpfungen des großen Lope de Vega [22]) zugesehen, hatte entzückt die poetische Zauberwelt

[22]) Calderon hat seine Verehrung für Lope de Vega in folgenden Worten ausgesprochen:

Aunque la persecucion
De la envidia teme el sabio,
No reciba de ella agravio
Que es de serlo aprobacion:
Los que mas presumen son,
Lope, à los que envidias das,

des Tirso de Molina an sich vorüberziehen lassen und war auch mit den Werken der minder bedeutenden Dichter innig befreundet. Diese genaue Bekanntschaft Calderon's mit den Dramatikern, welche während seiner Jugendjahre auf den spanischen Bühnen glänzten, ist keineswegs bloß supponirt, sondern hat sich in den deutlichsten Spuren in seinen Werken abgedrückt, worauf wir zurückkommen werden. Als der junge Dichter, sich seines Berufes zum Dramatiker bewußt werdend, für das Theater zu schreiben begann, schwebten ihm alle jene poetischen Gebilde vor, welche ihn, wie das ganze Publikum seiner Zeit, entzückt hatten, und es konnte nicht fehlen, daß sie befruchtend auf seine Phantasie fortwirkten. Indessen war sein Geist wieder zu strebsam und selbstständig, als daß es ihm hätte genügen können, nur den empfangenen Eindrücken zu folgen und mit dem Strome fortzuschwimmen; er begann daher über die Aufgabe nachzudenken, welche ihm gestellt war, wenn er sich nicht nur ein eigenthümliches Feld in der Dramatik erobern, sondern die letzte auch wo möglich zum Abschluß und zur Vollendung bringen wollte. Eine völlige Umwälzung des herrschenden Systems und der einmal adoptirten Schauspielformen, das mußte ihm einleuchten, konnte nicht geschehen ohne eine Tabula rasa zu machen und sich zugleich mit allen Sympathien der Nation in offenen Zwiespalt zu setzen; auch war seine eigene Neigung für dieses System und seine Ueberzeugung von dessen Trefflichkeit viel zu stark, als daß es ihm irgend

Y en su presuncion verás
Lo que tus glorias merecen,
Pues los que mas te engrandecen
Son los que te envidian mas.

(S. die Obras sueltas des Lope de Vega T. XII. pag. XV.)

hätte einfallen sollen, an den Grundfesten desselben zu rütteln. Es kam daher nur darauf an, noch einen Giebel auf das schon errichtete und wohlgefügte Gebäude zu setzen und dadurch den Schlußstein an das Ganze zu legen.

Wie aber war dies zu bewerkstelligen? Den Lope de Vega an Reichthum der Erfindung zu übertreffen, oder nur darin mit ihm zu wetteifern, durfte Calderon eben so wenig, wie irgend ein anderer Sterblicher, hoffen; auch die übrigen hervorragendsten Dramatiker standen, jeder in seiner Art, so einzig da, daß es unmöglich schien, in dem Punkte, der ihre Größe ausmachte, über sie hinauszugehen. Aber Calderon mit seinem scharf analysirenden Verstande erkannte auch, eben so wie die unübertrefflichen Vorzüge seiner Vorgänger, die Gebrechen, an denen sie offenbar litten; er erkannte, wie die höchste Vollendung und feinste Ausbildung der dramatischen Kunst wohl hier und da unter besonders günstigen Sternen erreicht worden war, aber wie sie bisher nie irgend einem Dichter durchgehends als Princip vorgeleuchtet hatte, vielmehr die herrlichsten Anlagen und genialsten Conceptionen oft durch Mangel an Sorgfalt und durch Uebereilung der Dichter verunstaltet worden waren. Wollte er nun das Schauspiel zu einer höheren Stufe emporführen, so mußte er nicht allein die Uebelstände vermeiden, welche sich im Gefolge einer flüchtigen Compositionsweise in die Werke der früheren Dichter eingeschlichen hatten, sondern auch die besonnene Erwägung und consequente Durchführung des Plans, so wie die emsige Ausarbeitung des Details recht eigentlich zu seinem leitenden Grundsatz machen. Erst hier haben wir den Schlüssel, welcher uns das Verständniß des Eigenthümlichen in Calderon's Poesie erschließt. Der Weg, den er im Einzelnen verfolgte, war nun folgender. Er stellte sich auf die Schultern seiner Vor-

gänger; er übernahm das spanische Schauspiel so, wie er es überkommen hatte, in allen seinen Modificationen und mit allen seinen Gattungen, ohne an den Grundlagen des herrschenden Systems zu rütteln; aber er suchte alle Keime des Guten, die er vorfand, durch sorgfältige Pflege zur höchsten Blüthe zu zeitigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Eckige abzuschleifen und das Lücken- und Sprunghafte zu innerem organischem Zusammenhange zu führen. Er schloß sich oft auf's engste an seine Vorgänger an, borgte sogar die Gerüste ihrer Stücke, ihre Erfindungen und Pläne, entlehnte ihnen einzelne Scenen und behielt bei, was ihnen schon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit so feinem künstlerischen Sinne, bildete es so glücklich um und fort, machte so viele und so treffliche eigene Zusätze, daß er das Ganze mit vollem Rechte als sein Eigenthum ansprechen konnte. Seine Sorgfalt richtete sich nicht allein auf die Anordnung des Plans, den er gleichsam mit dem Winkelmaße auf's genaueste abzirkelte, nicht allein auf das richtige Verhältniß aller Theile zu einander und zum Ganzen, nicht bloß darauf, daß der dramatische Gehalt eines jeden Stückes auf's reinste herausgearbeitet würde, sondern sie verbreitete sich auch mit ganz besonderem Fleiße auf alle Details, auf den Styl und auf den Versbau. Fassen wir das Gesagte zusammen, so ist Calderon's dramatische Kunst aus einer tief eingehenden kritischen Prüfung der früheren spanischen Schauspielpoesie hervorgegangen; sie hat sich an Vorhandenes gelehnt, aber die gegebenen Elemente auf's kunstvollste in andere und bessere Ordnung gestellt, das Vereinzelte gesammelt, dem Zerstreuten seinen richtigen Platz angewiesen, und endlich alles Unsichere und Schwankende zu Ruhe und Stätigkeit gebracht.

Diese Auffassungsweise weicht sehr von Allem ab, was

bisher über Calderon geschrieben worden ist; sie kann hier einstweilen nur als eine Thesis stehen, deren volle Richtigkeit sich hoffentlich im Folgenden bewahrheiten wird; doch dürfen wir nicht unterlassen, schon jetzt Einiges zur Apologie unserer Ansicht vorzubringen.

Man hat Calderon einen Originaldichter in so vorzüglichem Sinne genannt, daß er Alles nur sich selbst zu verdanken und nie bei einem Anderen geborgt habe. Es wird daher in hohem Grade auffallen, daß wir sagen, er habe die Arbeiten Anderer mannigfaltig benutzt und nicht nur die Idee zu einzelnen Scenen aus früheren Dramen geschöpft, sondern auch die Umrisse zu ganzen Stücken von älteren Dichtern entlehnt. Dennoch verhält es sich hiermit in Wahrheit so, und ein Paar Beispiele mögen es nachweisen. Vorausgeschickt muß werden, daß der Dichter selbst gar nicht um Verheimlichung der Quellen, aus denen er schöpfte, bemüht gewesen zu sein scheint, da er z. B. in den Worten

La dama duende será
Que bolver á vivir quiere
(Casa con des puertas)

allem Anschein nach selbst andeutet, daß er in seiner Dama duende ein älteres Stück ähnlichen Inhalts vor Augen gehabt habe. — Die Autoren, deren Werke er vorzugsweise benutzt hat, sind Tirso de Molina und Mira de Mescua. Sein Encanto sin encanto ist in einem großen Theil seines Planes auf Tirso's reizendes Lustspiel Amor por señas gegründet [23]). In La devocion de la Cruz erkennt man sowohl dem Ganzen der Handlung, als in vielen Einzelheiten in eine

[23]) S. diese Geschichte, Band II. S. 579.

Nachahmung von Mira de Mescua's Esclavo del Demonio [23]), und schon Tieck hat bemerklich gemacht, wie sich im Calderon einige Stellen fast wörtlich wiederfinden, die Mescua früher schrieb. Aus eben diesem Stücke ist die Scene im Magico prodigioso, wo Cyprian die Gestalt der Geliebten zu besitzen glaubt, aber dann entdeckt, daß er statt ihrer ein Todtengerippe in den Armen halte; und in Mescua's Ermitaño galan findet sich das Muster zu der langen Erzählung des Dämon's im zweiten Akte dieser Calderon'schen Tragödie. Die Scene in El mayor monstruo los zelos, wo Herodes seine Gemahlin ermorden will, aber durch deren herabfallendes Bildniß daran verhindert wird, hat zwei andere in früheren Dramen zu Vorgängerinnen: die älteste in La próspera fortuna de Ruy Lopez de Avalos von Damian Salustrio del Poyo, die andere in Tirso's Prudencia en la muger [24]). Dasselbe Drama hat außerdem mancherlei Züge aus Tirso's Vida de Herodes entlehnt. Die Idee von El secreto à voces scheint aus Tirso's Amor por arte mayor. Viele Analogien finden sich ferner zwischen En esta vida todo es verdad y todo mentira und Mescua's Rueda de la Fortuna, zwischen Los Cabellos de Absalon und Tirso's Venganza de Tamar, zwischen El monstruo de los jardines und desselben Dichters Aquiles; und zwar sind diese Aehnlichkeiten nicht etwa bloß von der Art, wie sie von selbst entstehen müssen, sobald zwei Autoren denselben Stoff behandeln, nein, es ist — wie sich dies im Einzelnen genau nachweisen ließe — eine ganz specielle Rückweisung der späteren Stücke auf die früheren vorhanden, welche sich durchaus nicht anders erklären läßt, als dadurch, daß Calderon die letzteren vor Augen gehabt habe. Peor está que estava ist Scene für Scene aus

[24]) S. Band II. S. 462. [25]) S. B. II. S. 494.

einem älteren, im Jahre 1630 gedruckten gleichnamigen Stücke von Luis Alvarez, und nur einiges Unpassende ist entfernt, so wie der Worttext verändert worden. Man hat nun zwar die Vermuthung aufgestellt, Calderon sei auch Verfasser der älteren Comödie und habe sich aus irgend einem Grunde bewogen gefunden, einen falschen Namen anzunehmen, und wir wollen dies nicht für unmöglich erklären, da ein Luis Alvarez sonst als Comödiendichter nicht genannt wird; allein am Schlusse des älteren Peor está heißt es, daß sein erster Vater es Todo sucede al revès genannt habe, und somit kündigt sich auch dieses Stück wieder als Umarbeitung eines früheren an. — Die erste Scene von El Escondido y la Tapada hat eine auffallende Aehnlichkeit mit Tirso's Por el sótano y por el torno. Daß der Medico de su honra in Plan, Motiven und Charakteren eine große Verwandtschaft mit der Tragödie Casarse por vengarse von Rojas habe, ist schon von Tieck bemerkt worden; hier aber bleibt es zweifelhaft, welches der beiden Stücke, das 1636 (im 29sten Bande der Comedias de diferentes Autores) gedruckte des Rojas, oder das 1637 gedruckte des Calderon, früher geschrieben sei; gewiß dagegen ist, daß die Anfangsscene dieses Drama's eine Reminiscenz aus der Guarda cuidadosa von Miguel Sanchez darbietet, und daß mehrere Details desselben, namentlich der Monolog Don Gutierre's im zweiten Akt aus Tirso's Celoso prudente nachgeahmt sind [26]) — Bei No hay burlas con el amor hat offenbar eine Erinnerung an Lope's Melindres de Belisa vorgeschwebt, und in El Maestro de danzar ist eine von dem nämlichen Dich-

[26]) In diesem Monolog erinnern nicht allein die Gedanken, sondern auch die Form, daß die trochäischen Verse von Zeit zu Zeit durch einen jambischen unterbrochen worden, an Tirso's Stück.

ter in einem gleichnamigen Stücke durchgeführte Idee benutzt. Zu La niña de Gomez Arias hat das gleichnamige Stück des Guevara Vieles hergeliehen; in El gran principe de Fez haben wir Reminiscenzen an das ebenso betitelte Stück des Lope; Calderon's Auto Psiquis y Cupido bietet viele Analogien zu dem gleichnamigen des Josef de Valdivieso dar, und wir könnten die angeführten Beispiele in der That noch durch viele andere vermehren; doch mögen die bisherigen einstweilen genügen, um unsere Behauptung im Allgemeinen zu rechtfertigen. Sogleich aber müssen wir hinzusetzen, daß unser Dichter in fast allen diesen Stücken die ihm überlieferten Materialien genugsam umgewandelt hat, um für ihren zweiten Erfinder gelten zu können, daß er das, was bei seinen Vorgängern nur als Anlage erscheint, mit bewundernswerther Kunst ausgebildet, das Rohe verfeinert und überhaupt die noch unreifen Knospen zur höchsten Entfaltung gezeitigt hat.

Schon aus dem Gesagten geht wohl zur Genüge hervor, daß wir weit entfernt sind, dem Calderon aus seinen Entlehnungen einen Vorwurf zu machen. Es ist ein großer, aber, so viel wir wissen, noch nirgends gründlich berichtigter Irrthum der neueren unpoetischen Jahrhunderte, von den Dichtern in der Art Originalität zu verlangen, daß sie sich der Benutzung fremder Erfindungen und Gedanken enthalten sollen. In unserer Zeit, wo die Kunst aus ihrem organischen Zusammenhange gerissen ist, wo die Dichter isolirt und ohne lebendige Wechselwirkung dastehen, betrachtet man Dasjenige unter dem Gesichtspunkt des Plagiats, was sich in allen wahrhaft großen Perioden der Poesie als allgemeiner Brauch nachweisen läßt. Durch die Isolirung von den Quellen, welche in den Werken Anderer fließen, wird dem Dichter der Zusammenhang mit den Wurzeln abgeschnitten, aus denen er reichen

und gesunden Nahrungsstoff ziehen kann; er wird auf eine affectirte Eigenthümlichkeit, auf das Haschen nach Neuem und Originalem hingeführt, und gewiß haben wir hier, neben anderen mitwirkenden Ursachen, einen Grund für die betrübende Erscheinung, daß die Literaturen der Jetztzeit so ganz ohne innere Einheit und organische Fortbildung dastehen. Für den Kenner der Poesie braucht es nicht erst ausgeführt zu werden, daß die ganze neuere Dichtkunst gar nicht die Gestalt gewonnen haben könnte, an welcher wir uns erfreuen, wenn die heute adoptirten Grundsätze über diesen Punkt auch in früheren Zeiten obgewaltet hätten. Um dies an einigen Beispielen zu begründen und mit der mittelalterlichen Literatur zu beginnen, so sind wir über die Wanderungen, welche bretonische, französische und provenzalische Erfindungen durch die Ritterdichtungen von ganz Europa gemacht haben, über die Verzweigung der Gesta Romanorum und der Disciplina clericalis in die Fabliaux und in die späteren Novellen, so wie über den vielfachen Zusammenhang der letzteren unter einander durch neuere Forschungen, namentlich von Val. Schmidt und J. Th. Gräße hinlänglich aufgeklärt, und man weiß, daß ebenso die gefeiertsten deutschen Heldengedichte des Mittelalters, wie die Erzählungen des Boccaz zum großen Theil Umarbeitungen französischer Originale sind. Von der älteren italienischen Lyrik ist es bekannt, wie unendlich viel sie sich von den Provenzalen angeeignet und der Abbé de Sade hat sich die Mühe genommen, ein ganzes Verzeichniß von Gedanken, Werken und Wendungen zu liefern, welche Petrarca den Troubadours entlehnt hat, oder welche unbewußt als Reminiscenzen in seine Werke geflossen sind; man kann es aber nur thöricht nennen, wenn einige Kritiker den großen Dichter deshalb der Geistesarmuth geziehen und ihm die Aufnahme frem-

der Gedanken zum Vorwurf gemacht haben. Wie? Gedichten, die seit nunmehr fünf Jahrhunderten ganz Europa entzücken, sollte durch die Erkenntniß, daß Einiges in ihnen aus fremden Quellen geflossen ist, nur irgend ein Theil unserer Bewunderung entzogen werden? Ein Tadel könnte solche Entlehnungen, wie sie sich in den Werken der größten Dichter aller Zeiten und Nationen nachweisen lassen, nur dann treffen, wenn sie sich als aus dem Mangel an eigenen Gedanken hervorgegangen zeigten, wenn der Autor sie nicht organisch in seine eigene Schöpfung zu verschmelzen gewußt hätte. Verfolgen wir jene große Periode der europäischen Poesie, welche sich mit dem siebzehnten Jahrhundert abschließt, weiter, so sehen wir den Strom italienischer Dichtkunst nach Spanien hinüberfließen und Boscan, Garcilaso recht geflissentlich den Petrarca nicht allein in der Form seiner Canzonen und Sonette nachahmen, sondern viele Gedanken und ganze Verse von ihm reproduciren. Die Lyrik dieser Männer, wie noch die des Herrera und Luis de Leon, ist — man erwäge dies wohl — mindestens zur Hälfte aus den Werken der Alten und der Italiener geflossen; aber freilich kann man dreist behaupten, daß sie das aus fremden Quellen Geschöpfte in neuer Schönheit wiedergeboren haben; und will man sich nun den Genuß dieser schönen Poesie durch den Gedanken vergällen, daß Manches darin nicht ursprüngliches Eigenthum der Verfasser sei?[27])

[27]) Es ist, um dies hier beiläufig zu sagen, eine gewiß dankenswerthe Mühe der Literarhistoriker gewesen, uns (wie z. B. der treffliche neuere Herausgeber des Garcilaso) auf die parallelen Stellen zu den von ihnen commentirten aufmerksam zu machen; denn unsere Einsicht kann hierdurch nur gewinnen. Etwas ganz Anderes aber ist es mit jenen modernen Krittlern, welche mit hämischer Schadenfreude den Dichtern auflauern, ob sie ihnen nicht einen Gedanken, eine Wendung oder einen

Um zu den Italienern zurückzukehren, so war Tasso so weit entfernt, sich seiner Entlehnungen und Nachahmungen aus anderen Dichtern zu schämen, daß er sich in dem Commentar über seine Rime alle Mühe gibt, dieselben hervorzuheben und sich ihrer rühmt. Ein Blick auf das englische Theater zur Zeit der Elisabeth zeigt uns klar, wie viel die damaligen Dramatiker sich gegenseitig zu verdanken haben, wie selbst der größte unter ihnen es nicht verschmähte, von den Geringeren zu borgen; man weiß, wie mannigfach Shakspeare sich der Pläne seiner Vorgänger bemeistert, ja ganze Stücke derselben nur umgearbeitet hat, wie die Hexenscene im Macbeth zum Theil sogar mit Beibehaltung der Worte aus Middleton's Witch entlehnt ist. Von den Franzosen haben wir schon gesehen, in wie ausgedehntem Maaße sie sich fremde Ideen, namentlich die der Spanier, angeeignet haben, und unser Tadel traf nicht dies Verfahren an sich (wir glaubten z. B. dem Rotrou unser Lob nicht versagen zu dürfen), sondern nur den Umstand, daß die

Ausdruck nachweisen können, den sie von Anderen entlehnt haben, ganz uneingedenk, daß sie bei den großen Dichtern der früheren Zeit eine viel reichere Ausbeute machen könnten, und daß dergleichen von dem Wesen aller Poesie unzertrennlich ist. Man erinnert sich, wie vielfach Lord Byron von den Reviewers seiner Tage mit dem Vorwurf von Plagiaten heimgesucht wurde; es läßt sich auch gar nicht läugnen, daß er sich nicht allein einzelne Gedanken und Bilder, sondern ganze Passagen, Scenen und Situationen aus anderen Werken angeeignet hat (die auffallendsten Beweise hiervon zeigt ein Vergleich zwischen Casti's Novelle galanti und dem Don Juan); aber denjenigen, welche dies ausbeuteten, um den Ruhm des herrlichen Mannes zu verkleinern, entgegnete Walter Scott: »Es ist eine Lieblingsaufgabe der pedantischen Dummheit, dergleichen Reminiscenzen hervorzuheben, weil solche Wahrnehmungen den höheren Genius in das Bereich der gemeinen Sterblichkeit herabzuziehen und den Autor in dieselbe Kategorie mit seinen Kritikern zu stellen scheinen.«

meisten jener Dichter aus offenbarer Armuth an eigner Erfindung zur fremden ihre Zuflucht genommen, daß sie das Entlehnte nicht poetisch durchdrungen und umgeschaffen haben, und daß ihre Nachbildungen tief unter den Originalen geblieben sind. Auch in Spanien — um uns dorthin zurückzuwenden — hatten die Dramatiker von jeher kein Bedenken getragen, von einander zu borgen; um dies an einzelnen Beispielen zu zeigen, so findet sich das erste derselben in den Werken des Gil Vicente, der mehrere Scenen aus Juan del Encina genommen hat [28]); Gil Vicente's portugiesisches Auto de moralidade wurde bald nachher in Spanien in der Tragicomedia alegórica del infierno y del paraiso nachgebildet; und wenn auch Lope de Vega fast immer nur seiner eigenen Erfindung gefolgt sein mag, so war es doch auch zu seiner Zeit — und wir haben davon verschiedene Beispiele gesehen, keineswegs verpönt, fremde Ideen und Pläne aufzunehmen und weiter auszubilden [28a]).

Um durch Analogien aus dem Gebiete der bildenden Kunst über diesen Gegenstand Licht zu verbreiten, so weiß man, daß Michel Angelo in seinem jüngsten Gericht nicht nur einzelne Motive, sondern ganze Figuren aus dem großen Wandgemälde des Luca Signorelli zu Orvieto genommen hat; man weiß, wie Raphael's erstes Elternpaar in den Loggien nach dem berühmten Frescobilde des Masaccio copirt, wie der

[28]) S. den Artikel Gil Vicente im Anhange zu diesem Bande.

[28a]) Als wahre und tadelnswerthe Plagiate müssen wir es freilich bezeichnen, wenn Einzelne ganze Comödien Anderer mit Beibehaltung des größten Theils ihrer Verse und ohne wesentliche Umbildung unter anderem Titel für ihr Eigenthum ausgaben, wie dies z. B. Felipe Godinez mit Tirso's Venganza de Tamar that, die er, nur wenig verändert, als sein Eigenthum auf die Bretter brachte. Aehnlichen Fällen werden wir in dem Artikel Moreto begegnen.

Paulus in den Tapeten demselben alten Florentiner entnommen ist und wie vieles Andere dieser größte der Maler noch außerdem von seinen Vorgängern und Zeitgenossen genommen hat, und zwar aus allgemein bekannten Werken derselben, so daß er in keiner Art glauben konnte, die Entlehnung werde unbemerkt bleiben. Jene einsichtsvolle Zeit nun, welche wohl wußte, daß der große Künstler nicht durch eigene Armuth zu diesem Verfahren gezwungen werde, aber auch zugleich, daß kein Geist, auch der größte und göttlichste, Alles aus sich selbst schöpfe, nahm hieran keinen Anstoß; vielmehr konnte, wie die Betrachtung einer größeren Anzahl von Gemälden aus jener Zeit unläugbar zeigt, jeder Maler, ohne Furcht vor Tadel, Motive und Gedanken Anderer benutzen und nach seiner Art verarbeiten, und gewiß wurde gerade durch diesen lebendigen Wechselverkehr, durch diesen Austausch des Eigenen gegen Fremdes, die Kunst zu jener Höhe emporgehoben, welche der Kraft des Einzelnen unerreichbar ist.

Das Angeführte genügt wohl, um als eine unwiderlegbare Wahrheit herauszustellen, daß viele der bedeutendsten Meisterwerke der Poesie und Kunst gar nicht hätten producirt werden können, wenn ihre Urheber den heut zu Tage adoptirten falschen Ideen von Originalität gefolgt wären. Dürfen wir nun an die historische Nachweisung, daß das Verfahren Calderon's während des glänzendsten Zeitraums der europäischen Poesie allgemein für gerechtfertigt angesehen wurde, noch eine allgemeine apologetische Bemerkung knüpfen, so möchten wir sagen, daß die Poesie zwar schafft, aber doch nicht aus dem Nichts, sondern aus schon existirenden Materialien, und daß zu diesen Materialien, ebenso wie die Natur mit allen ihren Erscheinungen, auch die Schöpfungen früherer Dichter gehören.

Ist das vorhin Gesagte keine bloße Supposition, sondern

ein Ergebniß, zu welchem die genaue Betrachtung von Calderon's Werken in Verbindung mit der Kenntniß der früheren spanischen Literatur führen muß, so dürfen wir unsern Dichter einem Architekten vergleichen, der mit geschickter Hand auf schon gelegtem Fundament und freilich größtentheils aus eigenen Stoffen baut, aber auch das von Anderen bereitete Material nicht verschmäht und es nur in allen seinen Einzelheiten auszubilden, so wie das noch Isolirte und Unverbundene künstlerisch zu verknüpfen sucht. Gewiß kann dieser Standpunkt, den wir dem Calderon anweisen, seinen Ruhm in keiner Art beeinträchtigen, ihn vielmehr nur erhöhen, da seine Kunst auf diese Art nicht als bloße Improvisation eines bevorzugten Genie's, sondern als im organischen Zusammenhange mit dem Ganzen des spanischen Drama's erwachsen erscheint. Alles Höchste, was ein einzelner Geist auf irgend einem Gebiete geschaffen, ist nur in einer solchen Verbindung mit früher Geleistetem entstanden; oder läßt es sich denken, daß Raphael's Kunst ohne das, was er seinen Vorgängern verdankte, zu dem Gipfel gelangt wäre, den sie wirklich erreicht hat?

Gehen wir, nachdem wir Calderon's Stellung in der spanischen Bühnenpoesie und das Princip, von dem er geleitet wurde, im Allgemeinen bestimmt, zur Darlegung der Weise über, in welcher er dies Princip im Einzelnen verwirklicht hat! Das Meiste hiervon wird sich von selbst bei der speciellen Betrachtung seiner Werke ergeben, und wir haben nur Weniges vorauszuschicken.

Hatte Calderon sich die Aufgabe gestellt, das von seinen Vorgängern begonnene Werk dadurch zu vollenden, daß er das spanische Drama zur möglichsten Höhe der Kunstausbildung führte, so mußte er seine Aufmerksamkeit vor allen Dingen auf die sorgfältige und durchdringende Berechnung des Planes

richten. Gerade hier hatten die bisherigen Dramatiker, wie glücklich sie auch in einzelnen ihrer Werke schon bis zu einer vollkommen befriedigenden Composition hindurchgedrungen waren, ihre mangelhafteste Seite gehabt, die denn auch von vielfältigem Tadel getroffen worden war. Unser Dichter überlegte daher seinen Stoff bis in die feinsten Einzelheiten hinein, disponirte seine Entwürfe auf's genaueste und hatte sich ohne Zweifel noch bevor er an die Ausführung eines Stückes ging, von jeder bevorstehenden Wendung der Action, von jeder Scene und ihrer Stellung und Bedeutung Rechenschaft gegeben. Er stellte seine reichlich sprudelnde Phantasie und Erfindungsgabe unter die Controlle des schärfsten Verstandes und duldete in seinen Stücken nichts, als was er nach den geläutertsten Ansichten von künstlerischer Composition rechtfertigen konnte; hiernach mußten alle Theile nicht allein in engem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, sondern auch eine symmetrische Stellung zu einander und zum Ganzen erhalten, und jenes Verfahren, interessante Scenen um ihrer selbst willen ohne Rücksicht auf die Organisation des Stücks herbeizuführen (ein Mißbrauch, den sich Lope nicht selten, Tirso de Molina noch häufiger zu Schulden kommen ließ) durfte nicht gestattet werden. In der dramatischen Composition wie er sie aufgefaßt hatte, mußte daher eine stete innerliche Bewegung, ein wirksames Eingreifen jeder Scene in den Gang der Hauptaction Statt finden; aus einer Entwickelung mußte sich stets die andere entspinnen, in dem Früheren immer schon die Andeutung des Folgenden liegen und alles Einzelne sich in nothwendiger Verknüpfung zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen. Calderon hat in dieser Kunst, welche unstreitig die höchste Vollendungsstufe der dramatischen Poesie ausmacht, eine Meisterschaft bewährt, in welcher es ihm kein anderer

Dichter seiner Nation nur von ferne gleich thut. Wie eine Lawine, die mit immer wachsendem Umfang und steigender Schnelle den Felshang hinunterstürzt, bis sie donnernd die Tiefe erreicht, so braust die Handlung seiner Stücke in stürmischem und unaufhaltsamem Gange vorwärts, und rastet nicht, bis sie an's Endziel gelangt; Alles, was den raschen Fortschritt stören könnte, wird von dem gewaltigen Drange mit fortgerissen. So erreichte Calderon jene große Einheit, jenes mächtige Interesse, welches uns in den besten seiner Stücke so unwiderstehlich mit sich fortreißt, daß ein Widerstreben eben so fruchtlos sein würde, wie das eines Sommerfadens gegen den Sturm. Aber diese Kunst in der Composition ist noch größer, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag; um sie in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen, muß man die Stücke betrachten, in denen unser Dichter recht absichtlich und um seine Virtuosität zu zeigen, tausendfältige Fäden anknüpft und sie auf's geschickteste in der Art zu einem Gewebe zusammenfügt, daß sie sich vielfach kreuzen und doch gegenseitig tragen, mannigfach in einander laufen und doch alle in das bestimmte Ziel ausmünden. Bei der größten Complication der Handlung nun ist doch der ganze Bau dieser Stücke von der durchsichtigsten Klarheit, so daß man alle seine Theile und deren architektonische Bestimmung genau übersehen kann. Bleiben wir bei dem Gleichnisse der Architectur stehen, so scheinen die Werke des Lope und der Früheren noch jenem Style anzugehören, welcher der vollendeten Ausbildung des germanischen voraufging; es finden sich noch überflüssige und auswüchsige Details, unharmonische Verhältnisse und viele Bestandtheile, welche an sich das Auge erfreuen mögen, aber keine wesentlichen Ingredienzen des Ganzen bilden. Bei Calderon dagegen haben wir das gothische System in seiner höchsten Ausbildung,

wie in jenen Wunderwerken der Baukunst, in welchen Alles organisch zum himmelhohen Dache emporwächst und selbst die geringfügigsten Theile so nothwendig zum Ganzen gehören, daß dieses nicht ohne jene bestehen könnte. Aber auch dieses Gleichniß wird schwerlich ausreichen, um das Kunstvolle in der Compositionsweise dieses Dichters und die Transparenz, in welcher sich alle Glieder seiner Werke darstellen, völlig adäquat zu schildern; man muß die Feenpaläste der Mauren mit ihren vielfach gewundenen und sich schlängelnden Zierrathen, mit ihren bunt verschlungenen Arabesken zu Hülfe rufen und sich dann die Klarheit des südlichen Himmels hinzudenken, in welcher alle Umrisse auf's schärffte hervortreten, so daß das Auge ohne Mühe selbst den labyrinthischesten Schlangenwindungen folgt.

Dieselbe künstliche Berechnung, die sich in der Disposition des Plans kund gibt, erstreckt sich nicht allein auf alle Nebenpartien der Handlung, sondern auch ganz vorzugsweise auf die Metrik, welche nicht bloß mit höchster Zierlichkeit und Eleganz behandelt, sondern durchaus nach bestimmten Principien geregelt und mit den verschiedenen Momenten der Handlung in Einklang gebracht ist. Der Vers in den mannigfaltigsten und gewähltesten Formen erscheint recht eigentlich als Abbild und Träger der ganzen Composition, so wie das Schnitz- und Bildwerk, wie die Fähnchen und Thürmchen eines Domes im Kleinen die Structur des Ganzen wiederholen; in der jedesmaligen Gestalt, die ihm Calderon in diesem oder jenem Stücke, in der einen oder der anderen Scene gibt, schmiegt er sich jeder einzelnen Wendung des Drama's in vielfachen Falten und Brechungen an, und wenn es bei den früheren Dichtern oft nicht recht klar ist, weshalb in einem bestimmten Falle die Octave oder die Lira, die Ro-

manze oder die Redondille gebraucht wird, so kann bei Calderon ein solcher Zweifel nirgends eintreten. Auf ganz wunderbare Weise vereinigt sich nun mit dieser verständigen Disposition die höchste Pracht und poetische Fülle des Ausdrucks. In üppigem Farbenreichthum ergießt sich Calderon's dichterische Darstellung, Vergleiche an Vergleiche drängend; alle Erscheinungen der Welt, das Kleinste wie das Größte, das Leblose wie das Unbelebte, das Ferne wie das Nahe, werden von der heiligen Begeisterung des Dichters, welche in der Natur das Abbild und den Schatten eines höheren Geistes feiert, zu einem Blumenschmuck versammelt, in dessen Thauperlen sich die ewige Schönheit des Jenseits spiegelt. Mit schwärmerischem Naturgefühle wandelt Calderon umher in dem bunten Zaubergarten der Schöpfung, wo ihm jede Blüthe, die ihren Kelch sehnsüchtig dem Lichte aufschließt, der Gesang jedes Vogels, das Rauschen jedes Blattes das ewige Mysterium der Liebe verkündigt. Und so versetzt uns seine Dichtersprache mit dem Schmelz und der Weichheit und zugleich der von innerer Gluth leuchtenden Kraft ihrer Bilder in eine südliche Landschaft, unter Palmen- und Cypressenhaine, überwölbt von dem tiefen Blau eines ewig reinen Himmels; Lauben von Rosen und Jasmin prangen im ersten heiligen Schmucke des Frühlings, aus dem dunklen Grün glänzen goldene Früchte hervor, im Hintergrunde aber wogt das unendliche Meer und wiegt mit dem Steigen und Fallen seiner Wellen den Geist in sehnsüchtige Träume ein.

Aus dem, was über Calderon's Compositionsweise gesagt worden ist, läßt sich schließen, daß er in der eigentlich drastischen Wirksamkeit seiner Stücke, im theatralischen und scenischen Effekt, besonders groß sein müsse. Die genaue und kunstvolle Berechnung des Plans, die Sorge, einen strengen

und inneren Zusammenhang durch das ganze Stück hindurchzuführen und alle einzelnen Scenen hiernach zu gliedern, leitete von selbst zu diesem Ziele hin, nach welchem Calderon denn auch überdies sehr absichtlich trachtete. Zwar kann man die Verbindung von tieferem poetischem Gehalt mit der Berechnung auf theatralische Wirkung als einen ziemlich allgemeinen Vorzug der spanischen Dramatiker rühmen und auch die Stücke des Lope de Vega waren, wie ihre ungeheuren Erfolge bewiesen hatten, unstreitig sehr brettergerecht gewesen; allein nicht in gleichem Grade, wie denen unseres Dichters, läßt sich ihnen eine Vertheilung und Aussparung der wirkenden Mittel zuschreiben. Wir fanden darunter oft Schauspiele, welche in einzelnen Scenen die Theilnahme in überwältigender Weise in Anspruch nahmen, aber im Ganzen nur kalt lassen konnten. Bei Calderon dagegen arbeitet jeder besondere Hebel des Interesses auf die Totalwirkung des Drama's hin, jede einzelne Scene, wie spannend und fesselnd sie auch schon an sich sein möge, erhält ihre wahre Bedeutung doch erst, insofern sie in Verbindung mit den anderen steht und im Verein mit jedem Theile der Handlung zum Gesammtziele der letzteren fortstrebt. In dieser Beziehung, in Betracht der Meisterschaft im Theatralischen, hat unser Castilianer unter allen Bühnendichtern aller Nationen vielleicht keinen Nebenbuhler, und insofern Brettergerechtigkeit, neben anderen höheren Erfordernissen, unstreitig ein wesentlicher Bestandtheil der dramatischen Kunst ist, dürfte den Calderon'schen Comödien schon deshalb, weil sie diese Eigenschaft in so eminentem Grade besitzen, ein hoher Rang angewiesen werden. Am überraschendsten zeigt sich diese Kunst (von der wir behaupten dürfen, daß sie sich, wenn auch bald in höherem, bald in geringerem Grade, in allen Werken des Dichters finde) be-

sonders in zwei Gattungen seiner Stücke. Erstens in denjenigen, wo er eine unendliche Fülle von Motiven, eine überschwängliche Mannichfaltigkeit von Handlungen und Theatereffekten zusammendrängt, aber die Zügel der ganzen Action so straff und mit so kräftiger Hand führt, daß sich alle verschiedenen Momente zur Einheit zusammenfügen und mit sicherem Schritte auf vorgeschriebenen Bahnen zu dem bestimmten Ausgange hineilen; jeder einzelne Effekt erscheint hier nur als eine Vorbereitung für die Wirkung der ganzen Composition, und die verschiedenen Situationen gehen dergestalt in der Verbindung aller Scenen auf, daß sie alle vereinigt nur Einen großen und gesteigerten Totaleffekt hervorbringen. Die zweite Gattung, die wir in dieser Hinsicht hervorheben müssen, begreift solche Dramen, deren Interesse sich vorzugsweise um innerliche Motive dreht und auf die detaillirte Schilderung von Seelenzuständen gegründet ist, die also gerade für äußere scenische Wirkung den wenigsten Anlaß gaben. Gerade hier nun zeigt der Dichter besonders glänzend, wie genau er alle Erforderniſſe der Bühne kennt und mit wie unvergleichlichem Talente er ihnen zu entsprechen weiß. Ohne der Tiefe des Gedankenlebens Eintrag zu thun, ohne die psychologische Analyse zu verkürzen, nein, diese vielmehr in allen ihren Fasern verfolgend, weiß er das Geistige ganz zu verkörpern und in der lebendigsten Action aufgehen zu lassen, so daß das Seelenleben in seinen hervorstechendsten Momenten gleichsam selbst sichtbar wird. Wie hoch stehen seine derartigen Werke, z. B. Las cadenas del demonio und El magico prodigioso nicht in dieser Beziehung über vielen gepriesenen Meisterstücken der neueren Poesie!

Es mag nicht überflüssig sein, bei dieser Gelegenheit die folgende Bemerkung einzuschalten. Wir haben die scenischen

Effekte des Calderon gerühmt; aber wir verwahren uns gegen die Deutung, als wenn hierunter rohe Theatercoups verstanden sein sollten, grelle Pinselstriche, welche, unverschmolzen mit dem Ton des ganzen Gemäldes und mit Beeinträchtigung von dessen innerer Harmonie nur auf den Beifall der ungebildeten Menge ausgehen und in aller Kunst unbedingt verwerflich sind. Dergleichen Theaterstreiche und Knalleffekte hat unser Autor immer verschmäht; wohl aber suchte er, der als eben so großer Bühnenkenner wie Dichter die Mittel kannte, durch welche ein poetisches Werk zum dramatischen erhoben wird und allein von den Brettern herab einen geistigen Eindruck hervorbringen kann, die Handlung so zu leiten, daß sie sich an einzelnen Stellen zu einer schlagartigen Wirkung concentrirte, zu besonders prägnanten, die Schönheit der Poesie und den Gehalt des Ganzen nicht störenden, sondern unterstützenden Momenten emporhob. Diese Art der Composition nun, wo sich das Interesse der Fabel, das freilich stromweise und mit steter Schnellkraft das ganze Stück durchfluthen soll, doch ganz besonders um einzelne bestimmte Mittelpunkte zusammendrängt, um in elektrischen Schlägen hervorzubrechen, scheint uns einem vollkommenen Drama wesentlich zu sein, und in dieser Hinsicht, wie überhaupt in Bezug auf die Oekonomie, die geschickte Anordnung der einzelnen Partien und die präcise Handhabung der dramatischen Form sollten die Bühnendichter anderer Länder bei dem Spanier in die Schule gehen.

Eine charakteristische Eigenthümlichkeit in der Construktion von Calderon's Dramen sind die Gegensätze, durch welche er die Handlung hindurchzuführen liebt, indem er seine Figuren in einander widersprechende Situationen versetzt und die Charaktere durch die Gegenüberstellung wohlberechneter Con-

kraste zu heben sucht. Es ist ein steter Wechsel von Zuständen, die sich gegenseitig aufheben, von Lagen, die mit einander in Conflict stehen, von Stimmungen und Leidenschaften, die sich in Zwiespalt befinden. Diese, dem Interesse so ungemein förderliche, poetische Figur kehrt in fast allen Werken unseres Dichters wieder, und sie trägt nicht wenig dazu bei, denselben jenes mächtige innere Leben zu verleihen, welches den Zuschauer in athemloser Hast durch die verschiedenen Gruppen und Massen der Handlung fortreißt.

In Absicht auf die Erfindung könnte man auf den ersten Blick geneigt sein, dem Calderon einen minder großen Reichthum zuzuschreiben, als dem Lope de Vega. Es ist wahr, unser Dichter hat seine Invention nicht gleich verschwenderisch ausgestreut, wie sein Vorgänger; er suchte seine Stoffe mehr zu ergründen und ihnen ihren vollen Gehalt abzugewinnen, aus jeder Handlung den ganzen Ertrag zu ziehen, welcher der Anlage nach möglich war, und aus diesem Grunde wurde er genöthigt, seiner Einbildungskraft ein weniger schrankenloses Feld einzuräumen; aber dessenungeachtet zeigt ein Ueberblick seiner Leistungen eine Fülle der genialsten Erfindungen, welche vielleicht nur deshalb bei anfänglicher Betrachtung minder überrascht, weil hier ein wohlgeordneter und ausgesparter Reichthum vorliegt. Auch nach Erkenntniß des Gebrauchs, den Calderon von fremden Gedanken gemacht hat, müssen wir noch den unversiegbaren Strom seiner eigenen Imagination bewundern. Welche Menge genial erfundener, aus dem innersten Born eines schöpferischen Geistes entsprungener Handlungen und Situationen in jedem einzelnen seiner Werke! Um aber diese Fruchtbarkeit der Calderon'schen Phantasie völlig einzusehen und sie als der des Lope ebenbürtig zu erkennen, wird eine tiefer eindringende Betrachtung seiner Werke erfor-

dert; denn die Gebilde, die aus ihr hervorgegangen, stehen nicht, wie so oft bei dem früheren Dichter, isolirt und aus ihren Umgebungen hervorragend da, sind daher auch der flüchtigen Betrachtung weniger erkennbar; vielmehr sind sie eng in sich verbunden, die kleineren Partien hängen mit den größeren in symmetrischer Art und durch tausend Fäden zusammen, und vereinigen sich dergestalt zum Ganzen, daß man nur Eine untrennbare Schönheit vor sich hat.

Was die Composition von Calderon's Dramen betrifft, so lassen sich die letzteren in zwei wesentlich verschiedene, obgleich hier und da durch feine Uebergänge mit einander vermittelte Classen scheiden. Wir haben erstlich solche Dramen, in welchen das Hauptgewicht auf der dargestellten Begebenheit als solcher ruht, indem die seltsamen und überraschenden Collisionen der Verhältnisse den Mittelpunkt ausmachen, und das Interesse der Zuschauer einzig für die äußere Handlung, die Verwickelung und Auflösung des Knotens, in Anspruch nehmen. In den hierher gehörenden Stücken stehen die Personen an und für sich zurück und fesseln die Theilnahme hauptsächlich nur, insofern sie die Spielbälle objektiver Mächte sind. Als solche Mächte erscheinen in den mythologischen Schauspielen die Götter, in den Ritterstücken die Riesen und Zauberer, in den Darstellungen aus dem Leben der Gegenwart das Schicksal und der Zufall in ihren verschiedenartigen Fügungen; diese Potenzen sind die eigentlichen Factoren der Handlung, und in der Gestaltung, welche das Leben von ihnen empfängt, liegt die Bedeutung des Ganzen. — Die zweite Classe wird aus solchen Schauspielen gebildet, in welchen der faktische Inhalt nur dazu dient, eine der Dichtung zu Grunde liegende Idee zu veranschaulichen, sich mithin an das Aeußerliche und Augenfällige eine höhere Bedeutung knüpft. Freilich haben wir

hier in der äußeren Erscheinung oft eine ganz ähnliche und auf denselben Motiven, wie in der ersten Classe, beruhende Verwickelung; aber der Unterschied ist, daß jedes Moment der letzteren erst durch seine Beziehung auf die ausgedrückte Idee seinen wahren Sinn erhält. Unter den in diese Kategorie fallenden Schauspielen heben sich nun wieder zwei Gattungen hervor. Zuerst nämlich finden sich Stücke von typischem Gepräge, das heißt solche, deren Grundidee sich nicht unmittelbar in der Handlung verkörpert, sondern im Hintergrunde liegt, indem der Inhalt des Stücks zu einem Symbol jenes metaphysischen oder ethischen Grundgedankens wird. Man bezeichnet diese Dramen am füglichsten als symbolische. Die zweite hier zu unterscheidende Gattung von Schauspielen begreift diejenigen, deren Handlung zwar gleichfalls über ihre nächste Unmittelbarkeit hinaus auf Höheres hinweist, in denen aber die dargestellte Begebenheit durch die Kunst der Composition eine solche Bedeutsamkeit erhält, daß die Idee unmittelbar in ihr zur Erscheinung kommt und es nicht erst der Symbolik bedarf, um sie hervortreten zu lassen.

Im genausten Zusammenhange hiermit stehen die Eigenthümlichkeiten in der Charakterzeichnung unseres Dichters. Calderon hat in diesem Punkt dieselben Vorwürfe erfahren, wie die übrigen spanischen Dramatiker, und man gesteht ihm in der Regel nur eine feinere Ausbildung der allgemeinen Charakterformen zu, welche, wie man sagt, auf dem spanischen Theater nun einmal die Stelle der Individualität vertreten mußten. Allein wir müssen, um nicht ein im Allgemeinen ungerechtes Urtheil zu unterschreiben, eine Unterscheidung machen. In den Stücken, in welchen nur die Aeußerlichkeit des Lebens in ihrer Abhängigkeit vom Zufall und von anderen Mächten vorgeführt wird, sind allerdings die

Züge individueller Charakteristik gewöhnlich nur sparsam vertheilt, die Persönlichkeiten nur in allgemeinen und nebelhaften Umrissen gezeichnet, da eine schärfere Hervorhebung derselben dem bezweckten Eindruck nur hinderlich gewesen wäre. Allein schon in dieser Classe finden wir, je nachdem die Intention mehr in die Tiefe geht und auch anderen Elementen, als den bezeichneten, einen höheren oder geringeren Einfluß auf die Gestaltung des Stoffes einräumt, eine aufsteigende Reihe der Charaktere, von abstrakten und schattenartigen Gebilden an bis zur entschiedenen und lebenvollen Individualität. Gehen wir zu den Schauspielen über, welche wir als symbolische bezeichnet haben, so zeigt sich hier eine ganz besondere Art der Charakteristik. Den Charakteren werden nämlich gewisse geistige Potenzen zu Grunde gelegt, welche sehr markirt hervortreten. Dies kann im Allgemeinen durchaus kein Tadel sein, denn ein abstrakter Begriff kann durch die schöpferische Kraft des Dichters völlig verkörpert werden und in einer selbstständigen Persönlichkeit aufgehen, und wir haben dies wirklich an vielen Gestalten Calderon's, neben anderen, die noch freier als lebendige Individualitäten dastehen, zu rühmen; allein hier und da finden wir freilich auch in seinen derartigen Werken den Accent so sehr auf jene allgemeinen geistigen Gewalten gelegt, daß die Figuren eigentlich nur als Träger derselben, als Personificationen von Tugenden oder Lastern erscheinen. Daß dies die Wahrheit und Bestimmtheit der Gestaltenzeichnung in einigen Calderon'schen Dramen beeinträchtige, kann schwerlich geläugnet werden. Doch wir werden auf diesen Punkt zurückkommen; wenden wir uns zunächst zu der großen Zahl der Schauspiele, in welchen die dargestellte Idee ohne Beihülfe der Allegorie in den mannichfaltigen Wendungen und Momenten des Lebens unmittelbar hervortritt, so kann man

die Fülle plastisch gestalteter, aus einem inneren Lebensprincip heraus geschaffener Charaktere, die aus ihnen hervorleuchtet, nicht verkennen. In diesen Werken, die wir seine vollendetsten nennen müssen, geschieht denn dem faktischen Inhalt, der allgemeingültigen Idee und der Charakteristik ein ganz gleiches Recht; weder das Eine noch das Andere überwiegt, vielmehr vereinigt sich Alles zum harmonischen Ganzen. Um Beispiele zu nennen, so genügt es, auf den Alcalde de Zalamea und die Tres justicias en una zu verweisen; in diesen Stücken sind alle Figuren bis auf die Nebenpersonen herab so scharf von einander gesondert und mit so lebendiger Individualität ausgestattet, daß sie einen unwiderleglichen Beweis für die seltene und hohe Meisterschaft unseres Dichters im Zeichnen der Charaktere liefern.

Schon die beiden zuletzt genannten, aber zugleich noch viele andere Werke Calderon's zeigen, daß er seine Figuren, wie er sie in bedeutungsvollen Zügen aufzufassen und mit eigenthümlichem Dasein auszurüsten wußte, ebenso auch zusammenzustellen und anzuordnen verstand. Mit einer Kunst, wie sie nur dem vollendeten Meister eigen ist, hat er jedem einzelnen Charakter durch genaues Berechnen und Messen der Entfernung die Position angewiesen, welche für die Gesammtwirkung des Ganzen die ersprießlichste ist und in welcher die Nebengestalten am besten zur Hebung der Hauptgruppe dienen. Auf diese Art hat er es erreicht, daß seine Dichtungen großen bewegten Gemälden gleichen, in denen die einzelnen Figuren, jede mit ihrer eigenen Organisation, und doch in übereinstimmender rhythmischer Bewegung aufleuchtend und sich wieder verdunkelnd kommen und fliehen; und in der Totalität aller dieser Erscheinungen bildet sich denn die gesammte Menschheit ab; das Höchste wie das Niedrigste, das Besonderste wie das

Allgemeinste, mit jedem dazwischen liegenden Uebergange, zeichnet sich in klaren Umrissen; aus der Zusammenstimmung aller dieser verschiedenartigen Massen aber geht eine große Harmonie hervor, welche das Unwandelbare in der flüchtigen Erscheinung des Lebens, die ewige Ordnung in dem rastlos brausenden Getriebe der Welt verkündigt.

Bis hierher haben wir Calderon vornämlich in seinen glänzendsten Eigenschaften und so geschildert, wie er in seinen vollendetsten Werken erscheint. Bei der ferneren Betrachtung seiner dichterischen Eigenthümlichkeit nun können wir nicht umhin, zugleich seine Schattenseiten und diejenigen Punkte hervorzuheben, in welchen er hinter seinen Vorgängern zurücksteht, oder wenigstens die von diesen gepflegten Anlagen nicht zur vollen Ausbildung gebracht hat. Und so stellen wir denn gleich einen Satz an die Spitze, der hoffentlich in der weiteren Ausführung seine nähere Begründung erhalten wird. Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwickelung gegeben, allein nur in einer einseitigen Richtung; er hat es in gewissem Sinne auf die steilste und schwindelerregendste Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch gar nicht, daß er seinen Vorgängern auch in jeder Hinsicht überlegen sei und das spanische Schauspiel in allen, von ihnen schon mit Erfolg eingeschlagenen Richtungen weiter ausgebildet habe. Die Mangelhaftigkeiten dieses großen Dichters sind freilich mit seinen Vorzügen so innig verwachsen, sie sind theils so ganz Ausflüsse seiner Individualität, theils so nothwendige Resultate der Verhältnisse und Zeitumstände, unter denen er schrieb, daß man sie ihm in keiner Art zum Vorwurfe machen kann;

aber dessenunerachtet dürfen wir nicht unterlassen, sie hervorzuheben; nicht allein der Beruf, die eindringende und gründliche Erkenntniß unseres Autors zu befördern, legt uns diese Pflicht auf, sondern auch die Gerechtigkeit gegen das Ganze der spanischen dramatischen Literatur, welche nicht duldet, daß man den Calderon einzig und ausschließlich als das Größte anstaune, was diese Literatur hervorgebracht hat. Unsere Ansicht über diesen Punkt wird sich nun im Folgenden aussprechen; nicht gesondert jedoch werden die minder glänzenden Seiten des Dichters hervorgehoben werden, sondern in Verbindung mit dem, was wir noch weiter beizubringen haben, um seinen Charakter als Dramatiker zu bestimmen.

Suchen wir einen Theil von Calderon's künstlerischen Eigenthümlichkeiten aus der Umgebung und den Verhältnissen, in denen er sich befand, zu erklären (denn auch der unabhängigste Geist bleibt von solchen Einflüssen nicht frei), so wird uns die Einwirkung, welche der Hof Philipp's IV. auf seine Werke gehabt hat, nicht entgehen. Mit diesem Hofe stand er in beständiger nächster Verbindung, für die Ritter und Damen desselben, nicht, wie Lope, für ein großes und gemischtes Publikum, schrieb er den größten Theil seiner Schauspiele. Wie nun in diesem schimmernden und eleganten Kreise, trotz mancher Formen des Mittelalters, die sich in ihm erhalten hatten, eine höchst verfeinerte, beinahe an Uebercultur streifende Bildung herrschte, so übertrug sich ein ähnlicher Farbenton auch auf Calderon's poetische Gemälde, in welchen ein Abbild des glänzenden Cirkels, zu dessen Ergötzung sie bestimmt waren, aufgestellt wurde. Seine Darstellungsweise erlangte eine Urbanität, seinen Pinselstrichen ward eine Delicatesse und Feinheit eigen, wie man sie bisher nicht gekannt hatte; aber seine Sprache nahm auch Theil





an der Ziererei jener Phrasen, welche die Cavaliere im Saale von Buen Retiro ihren Damen zuflüsterten; die Figuren, ja der Scenengang seiner Stücke mußten sich nicht selten in die Hofetikette schmiegen, und statt einer umfassenden Darstellung der Menschheit in ihrer unendlichen Vielseitigkeit gab er oft nur die Schilderung eines sehr kleinen Theiles derselben, nämlich dessen, unter dem er lebte und für welchen er schrieb. Dies Alles wird sich im Folgenden, wo auch die übrigen, nach demselben Ziele hin wirksamen Factoren zur Sprache kommen müssen, deutlicher herausstellen; vorwegzunehmen ist nur, daß die nachtheiligen Einflüsse, welche Calderon's Stellung als Hofdichter auf seine Productionen übte, sich ganz besonders in den Dramen bemerklich machen, die er als Gelegenheitsgedichte auf höheren Befehl schrieb.

Wir haben schon den immensen berechnenden Verstand hervorgehoben, den Calderon in der Anlage und Durchführung des Plans seiner Stücke offenbart. In einem großen Theile seiner Werke, und zwar in denen, auf welche sich unsere Bewunderung vorzugsweise concentrirt, erscheint dieser Verstand nur als Ordner und Leiter der eigentlich productiven Thätigkeit; er zügelt und regelt die Flüge der Phantasie, ohne dem ursprünglichen Hauche der Poesie oder der Freiheit und Beweglichkeit des dramatischen Lebens Eintrag zu thun; in anderen und nicht wenigen Dramen dagegen nehmen wir mit Bedauern die nachtheiligen Folgen einer allzu vorherrschenden Reflexion und Berechnung wahr, ja manche Eigenthümlichkeiten oder, besser gesagt, minder rühmenswerthe Eigenschaften von Calderon's gesammter Poesie möchten überhaupt als ein Ausfluß dieser allzuwirksamen Verstandesthätigkeit erscheinen. Nicht selten finden wir bei Calderon die künstliche Disposition des Plans so weit getrieben, daß die ganze

Handlung des Stücks wie ein Rechenexempel vorliegt, aus dem der Dichter das Facit zieht; alle Theile des Ganzen sind wie abgezirkelt und gemahnen uns wie die einzelnen Sätze einer Disputation, welche in schulgerechter Weise verfochten werden, um eine bestimmte Thesis zu rechtfertigen; die verschiedenen Scenen sind so genau in mathematischen Proportionen, in Symmetrie und Parallelismus vertheilt, daß man an die zwar wohlberechneten, aber steifen Figurengruppen auf Decorationsmalereien erinnert wird; und die Personen gehen und kommen in einem gewissen Parademarsch, wie auf Commando des Autors. Einzelne Spuren dieser Manier, welche sehr gegen die freie und ungebundene Natürlichkeit Lope's, Tirso's und Alarcon's absticht, möchten selbst in den besten Werken Calderon's vorkommen, nur daß hier die ursprüngliche Dichterkraft so glänzend vorwaltet, daß sie jenes verständige Element in den Hintergrund drängt. — Eine ähnliche und aus demselben Grunde abzuleitende Erscheinung, wie in jener überkünstlichen Compositionsweise, tritt uns bald mehr, bald minder in der diesem Dichter eigenen Art der sprachlichen Darstellung entgegen. In ihr gewahrt man bei genauerer Analyse, neben dem berauschenden Schwunge einer übersprudelnden Phantasie, auch eben so oft die erkältenden Einflüsse des reflectirenden Verstandes, welcher sich mit jener in Zwiespalt befindet. Wir sind gewiß weit entfernt, die wunderbaren Schönheiten von Calderon's Diction irgend herabsetzen zu wollen; in Reichthum und Kühnheit, im unerschöpflichen Vorrath genialer Bilder und treffender Vergleichungen, und ebenso in der Cultur des Verses übertrifft sie ohne Zweifel Alles, was bis dahin auf der spanischen Bühne gehört worden war; allein sie verbindet hiermit andere Eigenschaften, welche es uns unmöglich machen, in ihr den „reinsten und

edelsten Styl des Romantischen" zu erkennen, ja welche sogar einen Vergleich zwischen ihr und der Schreibweise anderer spanischer Dramatiker zu ihrem Nachtheil ausfallen lassen. Sie hat nicht jene Frische, jenes unmittelbar aus der Seele Aufsprudelnde und zur Seele Dringende, wie die Sprache Lope's und Tirso's, oder eine solche schlagartige Wirkung bricht sich doch nur selten durch die vorherrschende Reflexion Bahn, welche beständig der Phantasie und dem Gefühl zur Seite steht und deren Ausströmungen controllirt. Auch bei Lope, wie bei allen bisher betrachteten Dichtern bemerkten wir freilich Seltsamkeiten und Gesuchtheiten des Ausdrucks und eine metaphorische Redeweise, welche wir mit unseren Begriffen von Schönheit nicht immer vereinigen konnten; aber wie weit hierüber hinaus gehen die ewig wiederkehrenden Concetti und Hyperbeln, die Raffinerien und das Antithesenspiel, der luxuriöse und geschraubte Phrasenpomp Calderon's, namentlich in den Werken seiner Jugend und seiner spätesten Lebensjahre! Den wunderlichsten und dem geläuterten Geschmacke widerstrebendsten Charakter erhält dieser Marinismus oder, wenn man will, Gongorismus durch die Genauigkeit, mit welcher der Verstand des Dichters denselben disponirt und ihn uns recht absichtlich in allen seinen Einzelnheiten vor Augen hält. Da wird jedes Bild (und das Zusammenpassen der Objekte ist hierbei Nebensache) so lange gehetzt, als sich nur irgend ein Vergleichungspunkt auffinden läßt; ja es werden Bilder in Menge herbeigeholt und, wie in philosophischen Abhandlungen, förmlich registrirt; es werden Erörterungen von einer Spitzfindigkeit und Subtilität angestellt, daß sie einem Scholastiker Ehre machen würden. Daß hier Unnatur herrscht, daß hier Vieles zu Tage kommt, was dem reinen Style der Poesie zuwiderläuft, kann selbst

die ausschweifendste Bewunderung des Calderon nicht in Abrede stellen, und es hilft nichts, daß man uns sagt, diese Ausdrucksweise habe zu Calderon's Zeit zum guten Tone gehört und sei in der castilianischen Poesie von jeher einheimisch gewesen; denn erstens verbessert das Eingeständniß, Calderon habe den Fehlern seiner Zeit gehuldigt, die Sache in nichts; zweitens aber ist es unwahr, daß diese Fehler je allgemein in Spanien geherrscht hätten; Lope und die Dramatiker seiner Zeit waren viel freier davon gewesen [29]), ja hatten gegen den Gongorismus recht systematisch Opposition gemacht; Calderon dagegen treibt diese verwerfliche Redeweise auf die Spitze; er vereinigt die metaphysischen Schnörkel und herzlosen Grübeleien, welche in den Liedern der alten Cancioneros das wahre Gefühl kaum aufkommen lassen, mit den raffinirten Gedanken, dem Bilderwust und der Antithesensucht der Marinisten, und fügt noch den hochtönenden Bombast

[29]) In der 1633 gedruckten Nueva idea de la Tragedia von Gonzalez de Salas findet sich folgende bemerkenswerthe Stelle: »Die Spanier besitzen einen erhabenen und die größten Unternehmungen nicht scheuenden Geist; sie sind glücklich in der Erfindung, blühend im Styl und haben einen natürlichen Hang, die Sprache mit reichem Schmuck zu versehen und durch Amplificationen auszudehnen; aber ein übles Gestirn hat in den letzten Jahren des gegenwärtigen Zeitalters ihre guten Eigenschaften zu verdunkeln und zu verderben angefangen, so daß viele der Erzeugnisse ihres Geistes Fehlgeburten sind und es nöthig wird, zum Verständniß derselben die Orakel zu befragen, als wären es sibyllinische Bücher. Dieser böse Einfluß beginnt unsere Lyriker so zu entstellen, daß man bald nichts mehr von ihrer früheren Schönheit und Eleganz erkennen wird. Die Comödiendichter sind bis auf den heutigen Tag vor dieser pestilenzialischen Influenz mehr bewahrt geblieben; möchte ein günstiges Schicksal sie vor der Ansteckung bewahren, da sie die Comödie zu einer Höhe emporgehoben haben, an welche die der Alten in keiner Weise hinanreicht!«

und die Affektirtheit des Estilo culto hinzu. Mit allen Zugeständnissen, die wir der poetischen Diction im Allgemeinen machen, mit Allem, was wir einer allgemeinen Neigung der spanischen Sprache und Poesie nachsehen wollen, können wir diesen Styl unmöglich gut heißen oder uns an ihm erfreuen. Aber diese Manier Calderon's erstreckt sich über das unmittelbar Sprachliche hinaus und giebt sich in einer Stellung der Redetheile, einer Periodenverbindung und einer Weise des Dialogs kund, welche aller, selbst der poetischen Natürlichkeit widerstrebt, und bis dahin auf der spanischen Bühne unerhört gewesen war. Wir haben hier etwas Opern- oder vielmehr Ballethaftes, was uns jeden Augenblick erinnert, daß wir kein poetisches Abbild der Natur, sondern eine absichtliche und auf unsern Applaus angelegte Schaustellung vor uns sehen; unter solchen Verhältnissen ist an jene freie Bewegung und Ungebundenheit, welche in jedem poetischen Werke die Intention des Dichters verbergen muß, nicht zu denken, und man glaubt jeden Augenblick den Autor zu hören, wie er seinen Figuren die zu sagenden Worte als Souffleur einflüstert.

Es that Noth, das Fehlerhafte in Calderon's Styl scharf hervorzuheben, weil die Fremdartigkeit und die vielen blendenden Eigenschaften dieses Styls Manchen verleiten könnten, die Gebrechen für Schönheiten zu halten. Um indessen den unbedingten Bewunderern dieser Darstellungsweise nicht allzu heftigen Anstoß zu geben, räumen wir sogleich ein, daß eine beträchtliche Anzahl von Calderon's Stücken (auf die wir bald kommen werden) ungleich weniger mit diesen Eigenschaften behaftet, wenn auch nicht ganz von denselben frei sei, und dann, daß der Genius des Dichters selbst unter jenen Fehlern oft auf's herrlichste hervorbreche und sich in der Pracht wun-

derbar großer und tiefsinniger Bilder offenbare. In der That scheint Calderon — wie ein geistvoller Kenner der Literatur[30]) bemerkt hat „bald mit der süßen Schwärmerei eines behaglich träumenden, bald mit dem erhabenen Ernste eines tiefsinnenden Mannes oder Greises diese glühende Pracht des Tag- und Nachthimmels, wo die Sterne unverwelkliche Blumen sind, diese von Farbe brennenden, von Duft berauschenden Blüthen, die vergänglichen Sterne der Erde, die in Purpur getauchten Buchten, diese furchtbar-schönen Stürme zu belächeln oder als Offenbarungen des Höchsten zu belauschen;“ und so bieten denn selbst die Auswüchse seiner überladenen Bildersprache, zwischen vielem leerem Wortpomp, eine Fülle hochpoetischer Anschauungen dar. Unsere Bewunderung für diese ist schon oben dargelegt worden, und es ist daher nicht nöthig, sie hier noch weiter zu documentiren; fassen wir aber die Styl-Mängel und Schönheiten des Dichters zusammen, so dürfen wir Calderon nach einem von ihm selbst häufig gebrauchten Bilde mit einem Vulkan vergleichen, der neben glänzenden Flammensäulen auch dicke und qualmende Rauchwolken ausstößt.

In Bezug auf Composition sowohl als Sprache lassen sich Calderon's Werke nach den verschiedenen Lebensaltern des Dichters, welche ihnen ihre Entstehung gaben, in drei verschiedene Classen theilen, die freilich nicht ganz genau, sondern nur durch allgemeine Umrisse von einander abgegränzt werden können und zu deren Auffindung uns die, in dem Anhange dieses Artikels angegebenen chronologischen Daten behülflich sein müssen. In die erste Classe fallen die früheren Werke des Dichters von seinen ersten Jugendproductionen an bis

[30]) Friedrich Zimmermann.

zur Erreichung des reifen Mannesalters, oder, wenn wir wagen dürfen, genauer zu sein, des mezzo del cammin di nostra vita (35sten Jahres). Was die Sprache anlangt, so leiden die hierher gehörenden Stücke ganz besonders an Ueberfluß von Metaphern und leerem Wortschmuck, an gesuchten und hyperbelreichen Vergleichungen, an Antithesenspielen und zugespitzten Gedanken, an falscher Emphase und gongoristischen Wendungen, kurz an den Unnatürlichkeiten des Estilo culto. Wir haben unter dieser Rubrik alle Stücke des ersten und zweiten Theiles zu nennen, und noch einige andere lassen sich wegen ihrer inneren Verwandtschaft mit Sicherheit hierher rechnen; als Beispiele, welche die bezeichneten Eigenheiten besonders deutlich bekunden, dürfen Lances de amor y fortuna, Casa con dos puertas, La puente de Mantible bezeichnet werden. Hier schwelgt der Dichter recht in Bilderseligkeit und schüttet bei jeder Gelegenheit Morgen- und Abendröthen, Perlen und Diamanten, Blitze und Sonnenstrahlen wie aus einem übervollen Füllhorn; bald ist der Garten ein Meer von Blüthen, bald das Meer ein Garten von Schäumen; die sturmbewegte See gleicht „einem Nimrod der Winde, der Berge auf Berge und Städte auf Städte thürmt," und ein gezücktes Schwert wird ein irrender Komet genannt, der die Sphären der Luft durchbraust. Jede Anrede eines Liebenden an seine Dame ist voll von Blumen und Sternen; die Sonne würde dunkel sein, wenn sie nicht das Licht aus ihren Augen borgte; ihre Wangen werden immer mit Auroren verglichen, ihre Haare sind immer Goldnetze, in denen sich die Herzen fangen. Der Conception unsers Dichters scheint schon früh jene ganze Gluth und Fülle eigen gewesen zu sein, die wir überhaupt an ihm bewundern; wenigstens gehören einige von den früheren Werken in dieser Hinsicht zu seinen großartigsten, wie

namentlich El principe constante und La vida es sueño; auch in der Feinheit und Kunst der Intrigue hat er in keinem seiner späteren Werke eine höhere Stufe erreicht, als in Peor está que estaba, Casa con dos puertas und La dama duende. Dagegen in der Zeichnung der Charaktere oder wenigstens in der Kunst, neben den Hauptfiguren auch die Nebenpersonen selbstständig und mit individuellem Leben hinzustellen, und in dem Gleichmaß aller Theile der Composition sollte er später noch zu größerer Meisterschaft gelangen. — Der zweiten Classe gehören die Werke von Calderon's reiferen Mannesjahren (nach einer ungefähren Zeitbestimmung von 1635—1660) an. Hier hat er die auffallendsten Fehler und Uebertreibungen des Cultus-Styls abgelegt; er spricht in der Comödie Cual es mayor perfeccion durch die Worte:

De essos hyperboles, llenos
De crepusculos y albores
El mundo cansado está:
No los descaremos ya
Siquiera por hoy, señores?

selbst seine Mißbilligung der Redeweise aus, mit der er so vielen Mißbrauch getrieben hatte; und wenn sich auch nicht sagen läßt, daß er sich durchgehends von der ihm einmal zur Natur gewordenen Art des Ausdrucks freigehalten habe, so verschwendet er doch hier seinen blumenreichen Phrasenschmuck nicht, wie anderer Orten, sondern weiß ihn für die geeigneten Momente aufzusparen. Bemerkenswerth ist noch, daß Calderon einige dieser Stücke mit Rollen ausgestattet hat, in denen, wie es scheint, der gekünstelte Styl der Gongoristen förmlich persifflirt wird. Rollen dieser Art sind z. B. die Beatriz und der Moscatel in No hay burlas con el amor. In den Dramen dieser zweiten Klasse hat neben der Sprache auch

die Kraft des Dichters im Schaffen und Gruppiren der Charaktere, so wie seine Kunst der Composition ihren Culminationspunkt erreicht. Für hervorstehende Beispiele der hierher gehörenden Werke können **El magico prodigioso, El postrer duelo de España** und **El secreto à voces** gelten. — In den Schauspielen, welche der Dichter im höheren Alter hervorgebracht hat und die wir unter der dritten Klasse begreifen, kehren dann die Fehler seiner Jugend wieder und noch dazu ohne jene Frische und Genialität, welche uns in den früheren Werken über dieselben hinwegblicken lassen. Man findet hier außer dem gehäuften Blüthenschmuck und dem überfluthenden Wortschwall noch eine besonders steife und gespreizte Satzbildung mit Parenthesen, die wiederum Parenthesen einschließen, mit langathmigen Perioden und wunderlicher Stellung der Theile des Dialogs. Ueberhaupt zeigt diese Classe von Dramen eine gewisse Kälte und Mattigkeit in Vergleich mit dem jugendlichen Feuer der ersten, mit der gediegenen Kraft der zweiten; vornämlich gehören dahin viele mythologische Festspiele und andere Pomp- und Gelegenheitsstücke, wie z. B. **Duelos de Amor y Lealtad, El Conde Lucanor** u. a. m.

In Bezug auf den Vers haben wir als ein allgemeines Unterscheidungszeichen Calderon's von seinen Vorgängern anzuführen, daß er die Buntheit und Vielfältigkeit der Metren und Reimformen vereinfacht hat. Der reimlose Jambe kommt bei ihm nie vor, und eben so wenig der Verso de arte mayor, dessen Gebrauch freilich von jeher sehr eingeschränkt gewesen war; auch italienische Canzonenformen trifft man bei ihm nicht mehr an und Liras und Endechas nur sehr selten. Dagegen hat er der Romanze eine ungleich größere Ausdehnung gegeben, als sie bisher gehabt hatte, und ihr sowohl im Dialog als für die Erzählung eine vorherrschende Geltung eingeräumt, so daß

die übrigen Versbildungen mit dem Reim für die prägnanteren Momente der Handlung aufgespart blieben. In Rücksicht auf diese Metren und auf die Veranlassungen, bei denen sie besonders gebraucht werden, müssen wir auf das Band II. Seite 84 und 86 Gesagte zurückweisen; doch ist das System unseres Dichters, insofern es von dem früher herrschenden abweicht, noch näher zu betrachten. Als eine charakteristische, den Calderon vor allen älteren Dramatikern seines Landes auszeichnende Eigenthümlichkeit haben wir zunächst seine Vorliebe für lange Erzählungen in Romanzenform anzuführen; ein solcher langer Bericht kommt in der Mehrzahl seiner Stücke gleich in den ersten Scenen vor, und hiermit hängt zusammen, daß er die Exposition nicht, wie Lope und die Früheren zu thun pflegen, in Handlung setzt, sondern sie meistens in Form einer Erzählung gibt. Wenn der Dichter diese sogleich im Beginn eintreten ließe, so würde man ihm ohne Zweifel Mangel an Kunstgefühl vorwerfen können, insofern die Aufmerksamkeit der Zuschauer mit Recht nicht eher für einen solchen Bericht in Anspruch genommen werden darf, als bis die Theilnahme an der vorgehenden Aktion in einigem Maaße erregt worden ist; aber Calderon hat diesen Fehler, dessen man ihn beschuldigt, in der That sehr kunstreich vermieden. Er beginnt immer mit einer Situation, welche das Interesse fesselt, die Erwartung erregt und in Spannung erhält; erst dann folgt die Erzählung, welche über die vorausgegangenen Umstände Aufklärung bringt und die Wißbegier der Zuschauer insoweit befriedigt, daß sie den Schlüssel für das Verständniß des Folgenden erhalten. Ist nun auf diese Weise Einiges erklärt, so bleibt doch noch Vieles unklar, ja es werden in der Erzählung selbst wieder neue Fäden angeknüpft und der Erwartung neue Motive untergeschoben. Unläugbar erlangte Calderon durch eine derartige

Exposition einen bedeutenden Vorzug vor Lope de Vega; denn es wurde durch diese Figur die sinnliche Lebendigkeit und Energie, welche die Anfänge von Lope's Stücken auszeichnet, mit ungleich größerer Klarheit und Einfachheit verbunden.

Die Erzählungen in Romanzenform haben bei Calderon eine weit bedeutendere Länge, als bei den früheren Dichtern [31]), bei denen sie sich überhaupt viel seltener und vorzugsweise nur bei solchen Gelegenheiten finden, wo die geschilderte Begebenheit mit den in den alten Volksromanzen dargestellten Verwandtschaft hat. Calderon's Wortreichthum und sich beinahe nicht erschöpfende Eloquenz in diesen Reden hat für uns etwas Befremdendes, und es läßt sich nicht läugnen, daß hier manche Weitschweifigkeit wegzuwünschen wäre; indessen möge man sich an das erinnern, was wir schon gelegentlich über die Art, wie diese Erzählungen von den spanischen Schauspielern recitirt werden, gesagt haben. Vergegenwärtigt man sich einen solchen rapiden und doch zugleich klaren Vortrag, so wird man nicht für unmöglich halten, daß Manches, was bei'm Lesen müssig erscheint, bei der Darstellung wahre rednerische Schönheit gewinnen könne. Es ist nun beachtenswerth, wie das Drama in seiner ausgebildetsten Kunstform bei Calderon der Romanze, als der Wurzel aller spanischen Dichtung, größeren und selbständigeren Raum verstattet, als dies in seinen früheren Stadien der Fall gewesen war. Es ist, als wollte das spanische Schauspiel auf seiner höchsten Höhe noch einmal den Tribut der Dankbarkeit an die Volkspoesie, aus der es hervorgegangen, entrichten und den Zu-

[31]) Als Ausnahmen, wo schon früher Aehnliches vorkam, können einige Stücke des Tirso de Molina, z. B. Escarmientos para el Cuerdo, und einige der spätesten des Lope de Vega, z. B. Las Bizarrias de Belisa, angeführt werden.

sammenhang mit ihr recht deutlich zur Schau tragen. Um das hierin stark hervortretende epische Element, welches dem eigentlich dramatischen Tone allerdings hier und da Eintrag thut, richtig zu würdigen, darf man nun auch nicht versäumen, sich auf den Standpunkt der spanischen Zuhörer zu versetzen; diese hingen mit Leidenschaft an ihrer nationalen Poesie, und es war ihnen eine Freude, die geliebten Klänge des Volksliedes auch im Drama erschallen zu hören, und wir können, auch ohne daß ein bestimmtes Zeugniß darüber vorläge, sicher annehmen, daß die in den Schauspielen vorkommenden Romanzen immer besonders günstig aufgenommen worden seien.

Auch für den Dialog, wo er nur die Handlung fortführen soll, braucht Calderon die Romanzenform häufiger, als seine Vorgänger. Neben dieser bringt er am meisten Redondillen, Quintillen, Decimen, Octaven, Silvas und das Sonett zur Anwendung. Terzinen kommen bei ihm, so viel uns bekannt, nur ein einziges Mal vor, nämlich im Anfang des „standhaften Prinzen.“ Was den Gebrauch aller dieser Maaße betrifft, so kann man im Allgemeinen sagen, daß wenn die Romanze für die schlicht erzählenden und nur die Action fördernden Partien bestimmt ist, jene anderen Versarten für die mehr emphatischen Stellen aufbehalten sind; und zwar treten im lyrischen und höher geschmückten Dialog gewöhnlich die verschiedenen Arten gereimter Trochäen, bei leidenschaftlichen und mächtig bewegten Reden oder Wechselreden die Silvas, in pomphaften Schilderungen und Monologen die Octaven, endlich bei antithesenreichen und scharfsinnigen Vergleichungen oder auch bei concertirenden Doppelreden die Sonette ein. Nur als Ausnahmen und sehr selten vorkommend haben wir noch folgende von Calderon gebrauchte

Formen anzuführen: Decimen, in denen der fünfte und siebente oder achte Vers ein gebrochener ist, d. h. nur zwei Füße hat (z. B. El mayor monstruo los zelos, Jorn. III.); ferner sechszeilige jambische Reimstrophen, der Lira verwandt, aber sich darin von ihr unterscheidend, daß die fünf ersten Zeilen sämmtlich dreifüßig sind und dann ein fünffüßiger Vers die Strophe schließt (z. B. Nadie fie su secreto, Jorn. III.); endlich die Anakreontischen Verse mit Assonanzen (z. B. in der Gran Zenobia, Jorn. II.).

Wenn bei Calderon dadurch, daß er der Romanze eine überwiegende Geltung einräumte und manche früher übliche Versbildungen aus dem Drama verbannte, eine minder große metrische Mannichfaltigkeit herrscht, als bei den älteren Dichtern, so hat er auf der anderen Seite höchst künstliche und und vor ihm nicht übliche Satzverbindungen und Wortcombinationen angewandt, auf die wir, weil sie ganz besonders zu den Eigenthümlichkeiten dieses Dichters gehören, noch etwas näher eingehen müssen. Hierher gehört erstens eine wunderliche und überkünstliche Vertheilung der Rede auf die verschiedenen Sprechenden, wonach sich die Sätze der Redenden beständig unterbrechen und nach der Unterbrechung wieder fortsetzen, oder in einem Unisono zusammenstimmen [32].

[32]) So haben wir z. B. folgendes Duett:

Adolfo. De parte de la nobleza
Yo . . . .
Celio. Y yo de parte del pueblo . . . .
Adolfo. Vengo á saber de los dos . . . .
Celio. Saber de los dos pretendo . . . .
Los dos. En qué os habeis convenido.
(Muger llora y vencerás, Jorn. III.)

Im Folgenden ist die Rede in ähnlicher Manier gar auf vier Personen vertheilt:

In ähnlicher Weise werden hier und da zwei Monologe mit einander verflochten, indem jede der redenden Personen ein Selbstgespräch hält und die Reden Beider doch mit einander concertiren; die Künstlichkeit erreicht den höchsten Grad, wenn, wie dies bisweilen vorkommt, die beiden Monologe in ihrer Verbindung eine Glosse bilden, in welcher das Thema unter die beiden Sprechenden vertheilt ist und nachher auch die Umschreibung des Textes mit den wieder eingeflochtenen Worten

Rey. Hombre, aborto de la espuma,
Que esa maritima bestia
Sorbió sin duda en el mar
Para escupirte en la tierra . . . .
Licanor. Parto de aquesas montañas,
Que, equivocando las señas,
Para ser fiera eres hombre,
Para ser hombre eres fiera . . . .
Ceusis. Racional nube, que el viento
Para rayo suyo engendra,
Pues el trueno de tu voz
Espeluza y amedentra . . . .
Irene. Prodigio, ilusion y asombro,
Que ha bosquejado la idea
De algun informe concepto
De soñadas apariencias . . . .
Rey. Qué mal ententido rumbo . . . .
Licanor. Qué derrotada tormenta . . . .
Ceusis. Qué deshecho terremoto . . . .
Irene. Qué fantastica quimera . . . .
Rey. A estos puertos . . . .
Licanor. A estos montes . . . .
Ceusis. Te trae?
Irene. Te arroja?
Rey. Te echa?
(Cadenas del Demonio, Jornada I.)

der Letra in symmetrischer Weise wechselnd von dem Einen und dem Anderen recitirt werden[33]). Bei dieser Gelegenheit ist weiter der eigenthümlichen Art zu gedenken, wie Calderon häufig die Musik anwendet, so nämlich, daß ein hinter der Scene erschallender Gesang den Sprechenden antwortet, oder ihre Rede fortsetzt, indem er ihre noch nicht ausgesprochenen geheimen Gedanken zu Tage bringt[34]). Findet sich nun schon

[33]) Diese Art der Rede ist zu seltsam und ungewöhnlich, als daß wir sie nicht durch ein Beispiel deutlich machen sollten. Wir wählen ein solches aus der dritten Jornada von Amar despues de la muerte. Don Alvaro und Clara reden, wohlgemerkt, jeder für sich:

Clara. No es menester, que digais
Cuyas sois, mis alegrias,
Alvaro. Que bien se vé que sois mias
En lo poco que durais.
Clara. Alegrias mal logradas,
Antes muertas que nacidas,
Alvaro. Rosas sin tiempo cogidas,
Flores sin sazon cortadas,
Clara. Si rendidas, si postradas
A un ligero soplo estais,
Alvaro. No digais que el bien gozais,
Clara. Pues siendo para perder,
Que sintais es menester,
Alvaro. No es menester, que digais.

So spinnt sich dieser Doppelmonolog noch durch drei weitere Decimen fort, indem am Ende einer jeden ein Vers der Letra wörtlich wiederkehrt. Wohl zu beachten ist dabei, daß der Dichter hier nach dem Zusammenhange des Stücks nicht etwa eine verabredete Declamation, sondern einen freien Erguß der Seele schildern will.

[34]) Z. B. in Muger llora y vencerás, Jorn. II.:

Madama. Quién se atreverá á decir
En lo que llega á oir y ver,
Si tengo que agradecer,

in den bisher angeführten Beispielen von übertrieben künstlicher Diction etwas Conventionelles und Opernartiges, was der freien Bewegung der Poesie Eintrag thut, so steigert sich diese Wahrnehmung noch in manchen declamatorischen Stellen, die ganz wie rhetorische Kunststücke angelegt sind; die Manier, welche wir hier meinen, gibt sich in vielfach verschiedenen Nüancen kund; beispielsweise sei ein Passus aus **Amor, honor y poder** angeführt, wo eine lange Romanze recitirt wird, in welcher immer die vierte Zeile einen durch die Häufung von vier Substantiven gebildeten Klimax enthält; gegen den Schluß steigert sich dann dieser Klimax, so daß nicht bloß der vierte, sondern fast alle Verse aus solchen gehäuften Worten bestehen [35].

	O si tengo que sentir?
	Porque si tengo que inferir
	Quien es dueño de un temor . . . .
Musica (dentro)	Es el engaño traidor.
Madama.	Y quien de un ansia mortal . . . .
Musica.	El desengaño leal.
Madama.	Quien con tal eco sonoro
	Ha aumentado mi dolor?
	Cuando entre uno y otro horror
	Son para mi en pena igual . . . .
Musica.	El uno dolor sin mal,
	Y el otro mal sin dolor,
	Es el engaño traidor
	Y el desengaño leal.

[35]) Eduardo generoso,
Tercero de Inglaterra,
De los tres brillantes rosas
Luz, norte, amparo, defensa:
Tú que en alas de la fama
Siempre celebrado buelas,

Bei einem Rückblicke auf die Versbildung in Calderon's Dramen können wir nicht umhin, hier einmal, trotz der einzelnen Fehlerhaftigkeiten, die nicht wegzuläugnen waren, auf die unermeßlichen Vorzüge aufmerksam zu machen, welche die metrische Technik der Spanier schon im Allgemeinen, namentlich aber in der Ausbildung, in der sie sich bei unserm Dichter findet, vor der auf unseren Bühnen heimischen Diction behauptet. Auch wessen Sinn noch so wenig musikalisch gestimmt ist, dem muß doch bei den zauberischen Klängen der südlichen Dramatiker klar werden, daß so ziemlich alle deutschen Schauspiele, selbst unserer gepriesensten Dichter, im

Ocupando en tus memorias
Voz, aplauso, trompa y lengua:
Yo soy Estela infelize
Y de Salveric Condesa,
Por heredar de mi casa
Nombre, honor, lustre y nobleza.
En Salveric retirada
Vivi, donde la aspereza
En la soledad me dieron
Prados, montes, valles, selvas.

Der Schluß ist:

Porque en poblado los hombres,
Porque en el monte las fieras,
Porque en el aire las aves,
Cielo, Sol, Luna y Estrellas,
Aves, peces, brutos, plantas,
Astros, signos y planetas
Digan, vean y publiquen,
Oigan, miren, noten, sepan,
Que ay honor contra el poder,
Que ay industria contra fuerza,
Y que ay en mugeres nobles
Vida, honor, lauro y defensa.

Vergleich mit der hochgebildeten Kunst Jener, in dieser Beziehung nur Schülerwerke sind. Welcher Abstand zwischen dem anmuthigen Wechsel schönklingender Maaße bei Jenen und der Einförmigkeit Dieser! zwischen der leichten Lebendigkeit dort und der plumpen Schwerfälligkeit hier! zwischen den verschiedenartigen und doch harmonisch verbundenen Rhythmen mit ihrem nie versiegenden Farbenreichthum des Ausdrucks, ihren bedeutungsvollen echogleichen An- und Einklängen, ihrem bald verweilenden, bald fliehenden Sylbentanz, und auf der anderen Seite jener unleidlichen Monotonie, jenem ungehobelten, aller feineren Bildung baaren Sprachwust, der auf unsern Theatern das Gehör martert! Besonders nun mag noch hervorgehoben werden, welche außerordentlichen Vortheile diese reiche Pracht der Sprache dem spanischen Schauspiel da darbot, wo es Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben behandelte; denn hier gab die poetische Diction schon allein dem Drama einen Aufschwung, der es über das Gemeine und Alltägliche hinausriß und die Dichter nöthigte, das wirkliche Leben nicht in den harten und trocknen Umrissen seiner unmittelbaren Erscheinung, sondern in einem idealeren Lichte darzustellen, nicht auf dem Befangenen und Beschränkten, sondern auf den höheren Lebensregungen der Menschen zu verweilen. Nach unserer Einsicht ist poetische Form dem Lustspiel durchaus wesentlich, und es erscheint uns als eine der größten Verirrungen der späteren Zeit, daß sie auf diesem Gebiete fast allgemein dem Verse entsagt hat; denn indem sie diesen aufgab, öffnete sie der Trivialität und dem Prosaismus Thür und Thor.

Kehren wir auf Calderon's überwiegenden Hang zur Reflexion, der uns den Schlüssel zu verschiedenen Eigenheiten seiner Dichtweise lieh, zurück, so finden wir, daß eben diese

Neigung noch andere charakteristische Züge in seine dramatische Kunst eingeführt hat. Sein Verstand bildete sich ein förmliches System von allgemeinen Begriffen, das er seinen Stücken unterschob, indem er mit grübelndem Scharfsinne die vielfältigen Collisionen zwischen denselben berechnete und die Verwickelung und Lösung ihres Conflicts zur Grundlage seiner Dramen machte. Die hauptsächlichsten dieser Begriffe waren Glaube, Liebe, Ehre und Loyalität. Wie es Sinnesart und Leben der spanischen Nation, welche so sehr von diesen Mächten beherrscht wurden, mit sich brachten, hatten dieselben Potenzen freilich auch schon in den Werken der früheren Dichter eine beträchtliche Rolle gespielt; allein keineswegs waren sie so in den Vordergrund getreten, noch hatten sie einen so bedeutenden Einfluß auf die Action erlangt. Aus der großen Geltung, welche Begriffe bei Calderon behaupten, entspringen nun zwei, in vielen seiner Dramen hervortretende Eigenthümlichkeiten. Erstens werden, wie schon gesagt, die angeführten geistigen Mächte, an welche sich in verschiedenen Stufenfolgen und in minder durchgreifender Bedeutung noch andere schließen, oft so entschieden und in so scharfen Umrissen den Charakteren zu Grunde gelegt, daß die Individualität daneben verschwindet. Eine solche Abstraction, kraft welcher die Personen ohne selbständige Züge bloß als Repräsentanten allgemeiner Seelenkräfte auftreten, muß natürlich der Wahrheit und Lebendigkeit Eintrag thun, in welcher die Figuren erscheinen müßten, um die Idee des Drama's vollkommen zu versinnlichen.

Calderon's Geist hatte sich — um den zweiten, noch wichtigeren hierher gehörenden Punkt hervorzuheben — so sehr an jene allgemeinen Begriffe gebannt, daß er sich mit nie ermüdender Vorliebe in den Kreisen bewegte, wo seine

eigenthümliche Weltansicht ihre volle Geltung hatte, oder, wenn er sich auf ein anderes Gebiet begab, dies sogleich mit den Adern seiner besonderen Anschauungsweise durchzog. Hieraus entspringt denn eine Eintönigkeit, eine gewisse Wiederholung der nämlichen Motive in seinen Dramen, welche gegen die unendliche Mannigfaltigkeit der Lope'schen sehr absticht. — Zu einem eigentlich geschichtlichen Schauspiel, wie wir es bei Lope de Vega, vielleicht noch nicht in der höchsten Ausbildung, aber in vielversprechendster Anlage erblickten, konnte unser Dichter unter diesen Umständen wenig Neigung haben, da er sich ungern aus dem Geistesleben seiner Zeit herausreißen und in die Zustände vergangener Jahrhunderte vertiefen mochte. So finden sich denn unter seinen Dramen kaum andere wahrhaft historische Compositionen, als solche, deren Action, wie die von **El sitio de Breda**, in seine eigene Lebenszeit fällt. Von den Stücken, deren Stoff der alten Geschichte entnommen ist, kann hier gar nicht die Rede sein; diese Begebenheiten in historischem Sinne aufzufassen, hatte noch kein Spanier sich bestrebt, Calderon aber ging in der willkührlichen Behandlungsweise derselben noch weit über die früheren Dichter hinaus; eben so wenig kann hier auf die aus der Heiligengeschichte und aus den Traditionen der christlichen Kirche geschöpften Stoffe Bezug genommen werden, denn diese sind immer durchaus legendenartig aufgefaßt und hierin trifft unser Dichter mit seinen Vorgängern zusammen: aber auch Gemälde aus der spanischen Vergangenheit in historischer Wahrheit hinzustellen, hat Calderon kaum den Versuch gemacht. Wenn er auch die Handlung seiner nationalen Schauspiele in ältere Zeiten verlegt, so stellt er doch keine treuen Bilder des Geistes und Sein's der früheren Epochen auf; er trägt die Vorstellungsweisen



und Ansichten seiner Tage in die Vergangenheit hinein; wir erhalten zwar im Allgemeinen ein lebendiges Gemälde spanischer Sitte und Sinnesart, aber im Grunde sind es doch immer Sitten und Denkweise des siebzehnten Jahrhunderts nicht die der Periode, in welcher die Handlung vorgeht; auch fallen die von ihm dargestellten Thaten und Ereignisse selten mit großen welthistorischen Momenten zusammen, es sind eigentlich immer nur Privatbegebenheiten, die weder wesentlich mit der Geschichte der Zeit zusammenhängen, noch in denen der Geist der Vergangenheit sich deutlich abspiegelt; die historischen Figuren treten nur beiläufig auf und sind nicht wesentlich bei der Action betheiligt, während Lope die Könige Spaniens, von Pelayo herab bis auf Philipp II. in den Akten ihrer Regierung malt und mit Absichtlichkeit Gemälde der vergangenen Jahrhunderte in ihren hervorstechendsten Ereignissen und Figuren aufstellt. Hier müssen wir also bedauern, daß Calderon auf einem reichen Ertrag verheißenden Saatfelde, das er schon wohlbestellt vorfand, keine weitere Ernte gehalten habe.

Nachdem wir oben Calderon's Talent zum Zeichnen mannichfaltiger Charaktere, zu einer umfassenden Welt- und Lebensdarstellung gepriesen, müssen wir nun endlich doch beklagen, daß er durch die bezeichnete Richtung seines Geistes bestimmt worden ist, von diesem Talent allzu selten Gebrauch zu machen und sich oft willkürlich auf ein eng begränztes Feld einzuschränken. Daß ihm wirklich jene gerühmte Gabe in eminentem Grade verliehen war, kann für den, der z. B. den Alcalde de Zalamea kennt, keinem Zweifel unterworfen sein; aber eben so wenig läßt sich längnen, daß die Vorliebe für die angedeuteten Motive ihn verleitet hat, sich vorzugsweise der Schilderung solcher Classen der Gesellschaft zuzu-

wenden, bei welchen er die seiner Persönlichkeit entsprechende Gesinnung voraussetzen konnte. In vielen, ja den meisten seiner Werke sehen wir nicht, wie bei Lope, die Menschheit in allen ihren Repräsentanten und durch alle Abstufungen hindurch, sondern hauptsächlich eine gewisse und von gewissen Meinungen beherrschte Gattung von Menschen, das heißt Fürsten, Edelleute und Ritter mit den Maximen des spanischen Adels seiner Zeit; und auch wenn die Handlung außerhalb Spaniens spielt, wird ein analoger Kreis von Personen mit entsprechender Sinnesart gebildet. Hieraus erwächst neben einer ermüdenden Wiederkehr derselben Figuren auch Monotonie der Darstellung und Sprache, indem die Ausdrucksweise immer die alleredelste und gewählteste ist — ein Styl, welcher in durchgängiger Anwendung der Lebendigkeit des Drama's Eintrag thun muß. Mehrentheils ist es allein der Gracioso, welcher den gravitätischen, feierlichen Ton des Ganzen durch seine Scherze unterbricht. Man kann nicht sagen, daß Calderon eine sprudelnde Fülle des Witzes besessen hätte; er steht in dieser Rücksicht nicht allein hinter Tirso de Molina (dem größten Humoristen unter den Spaniern), sondern sogar hinter anderen Dramatikern des zweiten und dritten Ranges zurück. Dagegen bemühte er sich, in Einklang mit seinem allgemeinen Streben nach kunstvoller Disposition des Plans, nach Harmonie und Symmetrie aller Theile seiner Dichtungen, den scherzhaften Partien eine möglichst effectvolle Stellung zu den ernsten zu geben und diese durch jene zu heben; und in solchem Betracht müssen wir einräumen, daß es ihm oft gelungen ist, durch die Zusammenstellung des Komischen mit dem Tragischen Wirkungen hervorzubringen, welche bis dahin unbekannt gewesen waren. So machen wir, mit V. Schmidt, darauf aufmerksam, wie die erhabensten und rührendsten Reden in La

niña de Gomez Arias, Primero soy yo, Mejor está que estava, Antes que todo es mi dama auf die barockste Weise von den Graciosos persifflirt, ganze Verse wiedergesagt, aber darin die Worte dergestalt zerstückelt werden, daß die eine Hälfte eines Wortes in den einen Vers kommt und die andere in den anderen, wodurch die Assonanzen und Reime ein wunderbar komisches Ansehen erhalten, aber das Pathos der Situation nur erhöht wird.

Daß man die Ursache der jüngstbezeichneten Eigenheiten Calderon's, der nicht selten bemerkbar werdenden Beschränkung seines poetischen Gesichtskreises, zum Theil in seinen äußeren Lebesverhältnissen und in seiner Stellung als Hofdichter zu suchen habe, ist schon angedeutet worden. In der That, wenn unser Dichter schon durch einen angeborenen Hang seines Geistes zur Schilderung ritterlicher Gesinnung und adeliger Sitte hingezogen wurde, wenn sein reflectirender Verstand in dem Ehrensystem des spanischen Adels und in dessen Conflict mit anderen Pflichten eine Lieblingsnahrung fand, so trug noch der Umstand, daß er größtentheils für einen gewählten, aus den obersten Schichten der Gesellschaft bestehenden Cirkel schrieb, nicht wenig dazu bei, ihn an diesen Kreis von Personen und Vorstellungen zu fesseln.

Bevor wir von diesen Bemerkungen zu einer summarischen Musterung der einzelnen Dramen Calderon's übergehen, sei es aus innerster Ueberzeugung gesagt, daß bei einem allgemeinen Blick auf die Wunderwelt der Poesie, die in diesen Werken erschlossen ist, alle einzelnen Schwächen des Autors, welche die Kritik nicht verschweigen darf, in der Herrlichkeit des dichterischen Geistes verschwinden, der in seinen Schöpfungen waltet, und daß kein anderes Gefühl übrig bleibt, als das des Danks und der Verehrung gegen den göttlichen

Meister für die Fülle von Genüssen, die er uns bereitet hat. Wie man an einem Freunde sogar die schwächeren Seiten liebt, so werden uns bei näherer Bekanntschaft mit diesem Dichter selbst seine fremdartigen Eigenthümlichkeiten theuer, so daß wir sie nicht missen möchten. Die Verschiedenartigkeit der Elemente, welche in Calderon's Werken verschmolzen sind, bilden eben einen nothwendigen Bestandtheil seiner Individualität; wie wir in ihnen auf der einen Seite orientalische Gluth und Ueberfülle der Phantasie neben der Besonnenheit und dem grübelnden Gedankenleben des Abendlandes erblicken, offenen Sinn für die Erscheinungen der gemeinsten Wirklichkeit neben einem mächtigen Zuge nach dem Uebersinnlichen und rein Geistigen, durchdringende Erkenntniß der Weltverhältnisse neben dem Versunkensein in die Labyrinthe des Menschenherzens, den brennenden Glaubenseifer des damaligen Katholicismus neben der Milde ächt christlicher Andacht, die blendende Pracht irdischer Herrlichkeit neben ascetischem und weltverachtendem Sinne, Hingebung an die kleinsten Interessen des Lebens neben Sehnsucht nach himmlischer Wahrheit: so steht auf der anderen Seite Sophistik und dialektische Spitzfindigkeit dicht neben einfacher und ungeschminkter Sprache der Natur, Nachgiebigkeit gegen momentane Richtungen der Zeit neben ursprünglichster und sich ihre eigenen Bahnen brechender Begeisterung, Anbequemung an die Begriffe und die Vorstellungsweise einer bestimmten Menschenclasse neben weltumfassender dichterischer Anschauung; dies Alles aber ist so organisch verschmolzen, daß man nicht daran mäkeln oder dies und jenes ausscheiden kann, ohne das Ganze zu zerstören.

Nicht überflüssig mag es sein, noch ein Paar Worte über den Stand der gelehrten Bildung unseres Dichters zu sagen. Es hält nicht schwer, in den Werken des Spaniers eben so

viele Anachronismen und geographische Versehen aufzufinden, wie in denen des großen Britten. In En esta vida todo es verdad y todo es mentira ist zur Zeit des Byzantinischen Kaisers Phokas (7tes Jahrhundert) von Schießpulver die Rede:

Ultima razon de Reyes
Son la pólvora y las balas.

In der Virgen del Sagrario sagt ein Bischof des siebenten Jahrhunderts:

Africa, America y Asia
Son las tres de que no tengo
Necesidad: Erodoto
Las descrive con su ingenio,

wonach also Herodot eine Beschreibung von Amerika verfaßt haben soll. In demselben Stücke ist von Constantinopel in der Art die Rede, als ob diese Stadt schon zur Zeit der Eroberung Spaniens durch die Araber in den Händen der Ungläubigen gewesen sei. Manches Derartige ist — da man dem Calderon keine grobe Unkenntniß von schon zu seiner Zeit allgemein bekannten Dingen zutrauen wird — ohne Zweifel Uebereilung oder Gedächtnißfehler; sehr häufig aber haben wir die Verstöße gegen die historische und geographische Genauigkeit ohne Zweifel ebenso zu erklären, wie es in ähnlichen Fällen von neueren geistreichen Commentatoren des Shakspeare geschehen ist. Unser Spanier stand in Bezug auf sein Publikum ganz in demselben Verhältniß, wie der Engländer; er hatte eine Zuhörerschaft vor sich, die zwar die gebildetsten Männer ihrer Zeit zu ihren Mitgliedern zählte, aber keineswegs in jedem Augenblick mit ihrer Erudition bei der Hand war, um die Poesie mit dem Maßstabe kritischer und gelehrter Genauigkeit zu messen. Das Publikum jener Tage bestand in der That

nicht aus lauter Ignoranten, aber großentheils aus Solchen, deren Bildung ohne die gelehrten Hülfsmittel unserer Tage von Statten gegangen war. Calderon's Zuhörer entbehrten mancher Kenntnisse, die wir jetzt schon in der Schule lernen, aber sie besaßen was uns fehlt, wahres Gefühl für die Poesie und die Gabe, das Wesentliche von dem Unwesentlichen in der Kunst zu unterscheiden. Sie verlangten von dem Dichter nicht die ordinäre, compacte Wirklichkeit, sondern folgten ihm willig in das freie wunderbare Reich der Phantasie und sahen die Facta als untergeordnete Bestandtheile der Dichtung an, als Materialien, die der Künstler ganz nach seinen Zwecken handhaben könne. Von dieser entgegenkommenden Stimmung des Publikums nun machten die Dramatiker Gebrauch; sie stellten ihre eigene Kenntniß bei Seite, sobald die Führung ihrer Pläne ein Abweichen von der historischen Wahrheit erheischte, und brauchten nicht zu fürchten, daß ein Pedant sie deshalb der Unwissenheit zeihe. Wenn sie Geschichten des Alterthums behandelten, so thaten sie es in der Weise, welche sich am meisten Verständniß und Sympathie versprechen konnte, und flochten mit Rücksicht auf die Gegenwart, zu der sie redeten, absichtlich manche Anachronismen und dem streng gelehrten Costüm zuwiderlaufende Anspielungen ein. Bei Darstellung von Begebenheiten der neueren Zeit glaubten sie sich eben so wenig an topographische oder sonstige Genauigkeit binden zu müssen. Bei dem großen Haufen der Theaterbesucher durften sie auf die Unwissenheit, bei den Gebildeten und auf gleicher Höhe mit dem Verfasser Stehenden auf die Verachtung von Mikrologien und auf das feine Verständniß der Poesie und ihrer Vorrechte rechnen. Nichts ist daher lächerlicher, als die Verletzungen des Costüms oder sonstige Unrichtigkeiten, die bei Calderon und den Anderen seiner Zeit vorkommen, von dem

Standpunkt unserer heutigen gelehrten Bildung aus zu beurtheilen. Es ist wahr, wir wissen manche geringfügige Dinge auf's genaueste, welchen die Spanier des siebzehnten Jahrhunderts wenig Aufmerksamkeit zuwandten, aber wir haben zugleich den natürlichen und damals allgemein verbreiteten Sinn für vieles Große und Schöne verloren und sind durch die Fortschritte der gelehrten Kenntnisse um manchen Genuß ärmer geworden. Die Zeitgenossen des Calderon hatten Achtung vor dem großen Dichter, dem sie so viel Herrliches verdankten, sie gaben ihr Wissen und ihre Gelehrsamkeit unter seine Kunst gefangen und wußten, daß diese nichts mit den harten Formen der gemeinen Wirklichkeit zu thun habe, sondern jenseits der Alltagsnatur in einem Zauberlande der Einbildungskraft wirke und schaffe. Wenn nun Calderon Parma zum Sitze einer souveränen Fürstin machte, hätte da das Publikum erst überlegen sollen, ob dies nach dem salischen Gesetze zuläßig sei? Oder wenn er in die Fabeln der alten Mythologie Züge aus dem castilianischen Liebes- und Ehrensystem hineintrug, konnte es wohl seinen Hörern einfallen, darüber mit ihm zu rechten?

Nach Obigem wird so manche, für unser kritisches Jahrhundert befremdende Unrichtigkeit in Zeitrechnung und Thatsachen bei'm Calderon in einem andern Lichte und viel mehr aus künstlerischen Absichten, als aus Unwissenheit geflossen erscheinen. Einen augenfälligen Beweis, daß der Grund der Verstöße gegen Chronologie u. s. w. keineswegs immer in einem Versehen zu suchen sei, liefern einzelne Stellen in den komischen Partien, z. B. folgende Worte aus Los dos amantes del Cielo:

Un Fraile . . . . Mas no es bueno
Porque aun no hay en Roma Frailes.

Dessenungeachtet wollen wir nicht in Abrede stellen,

daß einzelne Versehen der bezeichneten Art wirklich bald aus Unkunde, bald aus Nachlässigkeit entstanden sein mögen. Das, was heut zu Tage im engeren Sinne Gelehrsamkeit genannt wird, war dem Calderon fremd, und er konnte daher Irrthümern in Kleinigkeiten nicht entgehen, wozu noch erwogen werden muß, daß die Geschichte, namentlich des Alterthums, wie die Geographie ferner Länder zu seiner Zeit noch keinesweges mit der Genauigkeit erforscht worden war, wie gegenwärtig [36]). Calderon's Kenntniß fremder Sprachen beschränkte sich auf die des Lateinischen und Italienischen. Ob und wie viel Griechisch er verstanden habe, muß dahingestellt bleiben; aber daß seine Belesenheit in spanischen, italienischen und lateinischen Schriftstellern, namentlich in Bezug auf Alles, was ihm für seine dichterische Thätigkeit nützlich sein konnte, sehr groß gewesen sei, zeigt jede Seite seiner Werke. Vor Allem besaß er eine sehr genaue Kenntniß von der Geschichte der christlichen Kirche und allen damit zusammenhängenden Ueberlieferungen; eine eben so umfassende von der spanischen Historie und Sage; dann eine große Bewandertheit in der alten Mythologie und eine ausgedehnte Bekanntschaft mit den romantischen Heldengedichten und der Novellenpoesie der Italiener. Aus wie entlegenen Quellen er oft geschöpft, wird bei Erwähnung seiner einzelnen Stücke deutlich werden; wir bevorworten aber dabei, daß keineswegs behauptet werden soll, Calderon habe den citirten Text jedesmal im Original vor sich gehabt; es sollen nur die Urquellen, aus denen seine

[36]) Auf der Lonja und in der Columbinischen Bibliothek zu Sevilla befinden sich Weltcharten aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, aus welchen hervorgeht, welche ungenauen, ja fabelhaften Vorstellungen von den Oertlichkeiten ferner Gegenden, namentlich des Nordens, damals noch in Spanien herrschten.

Stoffe geflossen, angedeutet werden; die Wege, auf welchen sie zu ihm gelangt sind, lassen sich nicht immer verfolgen.

Bei dem Ueberblick über Calderon's einzelne Dramen, den wir nun zu geben versuchen, seien die religiösen Schauspiele vorangestellt. Wir fassen unter dieser Benennung nicht allein diejenigen Stücke zusammen, welche nach der spanischen Nomenclatur Comedias divinas heißen mochten, sondern überhaupt alle, die ein vorherrschend religiöses Motiv haben. Wohl in keiner anderen Gattung seiner Stücke erscheint die Ueberlegenheit Calderon's über seine Vorgänger so groß, in keiner offenbart sich die Tiefe und Herrlichkeit seiner Poesie glänzender, als hier. Auch das Großartigste, was frühere Dichter auf diesem Gebiete geschaffen hatten, Lope's Fianza satis echa und Tirso's Condenado por Desconfiado, kann weder an Tiefsinn der Composition, noch an berauschtem Schwunge der Phantasie mit den vorzüglichsten hierher gehörigen Werken Calderon's wetteifern. Aber um den Flügen des Dichters folgen zu können, um von der Excentricität seiner Darstellungen nicht befremdet zu werden, müssen wir uns, wie bei ähnlicher Gelegenheit schon mehrfach bemerkt wurde, durchaus in den Geist des spanischen Katholicismus versetzen, aus dem diese Poesie geboren worden ist. Ein solches Vertiefen in die Glaubensweise einer vergangenen Zeit wurde schon für die richtige Auffassung der früher betrachteten geistlichen Comödien empfohlen, bei Calderon wird es in noch höherem Grade erfordert; denn er hat jene uns fremdartigen Elemente des religiösen Lebens seiner Tage zwar in höherer Weise poetisch ausgebildet, so daß sie uns nicht mehr in jener Crudität entgegentreten, die uns bei seinen Vorgängern oft verletzte; allein auf der anderen Seite macht gerade die höhere kunstmäßige Gestaltung und klarere Durchführung der zu Grunde

liegenden Motive, daß die belebende Seele des Ganzen, die dem Spanier des siebzehnten Jahrhunderts eigene Anschauungsweise des Heiligen, noch deutlicher zu Tage kommt. Calderon war in seiner religiösen Weltansicht durchaus der Mann seines Volkes und seiner Zeit; ja, er kann recht eigentlich für den vollendeten Repräsentanten jener wunderbaren und eigenthümlichen Gestalt gelten, welche der katholische Glaube in Spanien annahm. Es tritt uns in seinen Werken dieselbe, aus der glühenden Phantasie des Südländers hervorgegangene Wunderwelt entgegen, die sich auf andere Weise und mit gleich brennenden Farben in den Gemälden des Murillo offenbart; wir befinden uns in einer „Traum- und Zaubersphäre" unter Visionen und ekstatischen Zuständen der Verzückung, kurz inmitten der excentrischen Gestaltungen der Religion, welche auf der einen Seite in dem Fanatismus der Autos da Fe ihre wildesten Ausgeburten erzeugten, auf der anderen den heiligen Johannes vom Kreuz in seinen wunderherrlichen, an Tiefe und Schwung mit den heiligen Sängern des alten Testamentes wetteifernden Dichtungen zu einer Höhe emporhoben, wie sie Andacht und begeisterte Liebe nur selten erflogen haben. Eben diese Schatten- und Lichtseite findet sich denn auch in Calderon; wenn einerseits die Tendenzen der „Andacht zum Kreuz" und des „Purgatorio de San Patricio," den trefflichen, wenn auch etwas nüchternen Sismondi zu dem Ausspruch, „Calderon sei der Dichter der Inquisition," verleiten konnten, so durften Andere mit Rücksicht auf Dramen, wie der standhafte Prinz und Chrysanthus und Daria ihn einen heilig geschonten, kindlichen Menschen nennen, welcher, nie entweiht durch den Frevel der trennenden Zeit, alle Blüthen der höchsten, zartesten Bildung in sich vereinigt und aus seiner reinen Seele die ewige Liebe des Gemüths und der Re-

ligion offenbart habe [37]). Man hat gesagt, die Religion sei das Herz von Calderon's Herzen gewesen, für sie habe er die erschütterndsten, bis in die innerste Seele dringenden Rührungen erregt. Und es ist wahr, die vollendetsten seiner religiösen Dichtungen athmen eine heilige Begeisterung, wie sie nur aus dem tiefsten und lebendigsten Gefühle für das Ewige hervorblühen konnte. In ihnen sehen wir einen gottgeweihten Geist, der, vom Sonnenglanze einer höheren Weisheit umstrahlt, sich mit heiligem Triebe über die Grenzen der Zeitlichkeit hinausschwingt in die Welt der wandellosen Schönheit, wo Religion und Poesie, wie Memnonssäulen, jener Morgenröthe entgegentönen, die den anbrechenden Tag der Ewigkeit verkündiget. Und der Dichter, mit hohem, glaubenvollem Herzen und weltumfassender Liebe, reißt den Vorhang ab, der das Reich Gottes dem sterblichen Auge verbirgt; der Himmel voll wallender Lichtgewölke und strahlender Engelsgesichter thut sich auf und eine heilige Verklärung fällt zurück auf das Menschensein bis tief in den düstersten Abgrund des Endlichen, so daß aller Jammer der Erde vor dem Glanze der göttlichen Sonne vergeht.

Wohl nie sind einem Dichter tiefere Rührungen und mächtigere Erschütterungen gelungen, als dem Calderon in diesen religiösen Tragödien, und nirgends findet sich eine bündigere Widerlegung des Glaubens, ein Märtyrer tauge nicht für ein Trauerspiel. Nicht freventlich suchen seine Helden den Tod, nein, von den lautersten Beweggründen getrieben, gehen sie ihm entgegen; nicht mit Unempfindlichkeit, nein, hoffend und fürchtend, aber im Herzen die allmächtige Liebe und das nicht wankende Vertrauen auf die waltende Gottheit, schreiten sie durch das Gewühl der rastlos kämpfenden Menschheit,

[37]) J. Schulze, über den standhaften Prinzen.

über die Leichenhügel und Schlachtfelder der Erde; schwer und düster hangen die Wetterwolken herab, und nicht ohne Kampf ringt sich ihr Ewiges von dem Zeitlichen los; aber der Glaube zieht ihnen voran mit der leuchtenden Fackel; stark durch die Gotteskraft der Religion leeren sie den bitteren Kelch ohne Murren; emporgehoben durch das Gefühl ihrer Einheit mit dem Ewigen, sehen sie die Leiden und Freuden der Erde wie bleiche Schattenbilder unter sich zerstäuben; vor den stets mächtiger hereinfallenden Strahlen des Göttlichen bricht ihre Sterblichkeit zusammen, und glorreich, auf dem Haupte den Kranz von weißen Rosen, ziehen sie ein in das Triumphthor des Todes, durch dessen offene Pforten ihnen die Seligen die Siegerpalme entgegenreichen.

Kehren wir von dieser Erwähnung einer einzelnen Klasse von Calderon's geistlichen Dramen zu den letzteren im Allgemeinen zurück, so haben wir anzuführen, daß das Uebergewicht derselben über die verwandten Werke der früheren Dichter freilich nicht durchgehends in jener hohen Reinheit der Religiosität besteht, in welcher das Aecht-Katholische mit dem Aecht-Christlichen zusammenfällt (nein, unser Dichter hat oft gerade die finstersten Dogmen seiner Kirche recht sorgfältig gepflegt), daß sie aber alle durch die vollendete Plastik, mit welcher der Stoff kunstmäßig ausgebildet und harmonisch in sich abgeschlossen ist, durch die Ertiefung des Inhalts und durch den romantischen Zauber, der die dargestellten Wundergeschichten gleich jener Glorie in Murillo's Vision des heiligen Antonius umfließt, so einzig dastehen, daß die spanische Literatur in ihrem ganzen Gebiete kaum das eine oder andere Werk ihnen zur Seite stellen kann.

Da man uns vorwerfen möchte, parteiisch für diese religiösen Dichtungen eingenommen zu sein (obgleich wir viel-

fach auf die einzelnen Excrescenzen derselben aufmerksam machen), so führen wir noch das Urtheil eines competenteren Richters an. „In den geistlichen Dramen Calderon's — sagt der treffliche Karl Rosenkranz — herrscht die größte Mannichfaltigkeit, und in ihnen hat der Dichter sein Innerstes erschlossen. Alles, was groß ist im Katholicismus, ist hier in der glänzendsten Gestalt, im Zauber einer überschwänglich reichen Phantasie, in der Würde der edelsten Gesinnung versammelt. Der Glaube, als die unzweifelhafte Gewißheit von Gott, hat hier Alles in sich aufgezehrt, was seinem Interesse, sich zu erhalten, nicht gemäß ist, und so liegt auf diesen Dichtungen ein duftiger Schimmer des Wunderbaren, in das hinüber die Welt sich wie in eine jenseitige selige Ferne verflüchtigt."

Die einzelnen hierher gehörigen Werke sind:

El principe constante. Die geschichtliche Begebenheit, welche hier benutzt ist, findet sich nach den Quellen erzählt in de la Cléde, Histoire du Portugal, Paris 1735, T. I. und in der kleinen vortrefflichen Schrift: Leben des standhaften Prinzen, nach der Chronik seines Geheimschreibers Joam Alvares und anderen Nachrichten, Berlin 1827[38]).

[38]) Der Infant D. Fernando von Portugal (geb. 1402) starb im Jahr 1443 nach unsäglichen Leiden in Maurischer Gefangenschaft, in welcher er fast sechs Jahre geschmachtet hatte. Seine im Jahr 1473 durch König Alphons V. nach Portugal zurückgebrachten Gebeine ruhen in der Klosterkirche von Batalha. Neben dem Grabe wurde ein Altar unserer Lieben Frau, der er sich in seinem Leben als frommer Ritter zu eigen gegeben, eingeweiht und auf demselben auch das Bildniß des Seligen, wie es sein Bruder D. Enrique von geschickter Hand hatte malen lassen, aufgestellt. In einem Briefe der Mönche von Batalha an Fr. Francisco da Cruz wird Folgendes gesagt: Juxta memoratum sepulcrum parvum sacellum est, cum lignea tabella altari superimposita et in extremis deaurata ornatum; qua in tabella antiquo et ele-

Eine Durchsicht dieser Werke zeigt, daß Calderon in den Hauptpunkten seiner Dichtung die Geschichte befolgt und nur einiges ganti penicillo descripta reperitur infantis vitae series: illius statua marmorea super altari collocata cernitur, sed quae ad vivum exprimat amictum vilem, lugubrem faciem, promissam barbam, impexos crines, manicas denique catenas et compedes eamque formam quam creditur habuisse mancipatus captivitati. Unter dem Bildnisse steht:

Sanctus princeps Ferdinandus
Infans Lusitaniae
obiit Fessae apud Mauros obses
A. D. MCCCCXLIII V. Junii.

Rings um das Mittelbild stehen (oder standen wenigstens bis zur Eroberung Portugals durch die Franzosen) neun, die Leidensgeschichte des Infanten darstellende Bildchen mit den Unterschriften:

Compedibus et catenis constringitur.
Infimae servituti Sanctus adjudicatur.
Regium equile mandare cogitur.
Opus facit in hortis regiis.
De lytro frustra agitur cum Mauro.
Coelesti visu ad mortem confirmatur Sanctus.
Pie moritur sanctus Infans.
Sanctum corpus exenteratur.
De muro urbis corpus suspenditur.

Die von Papst Paul II. (im J. 1470) erlassene Bulle zur Stiftung einer Gedächtnißfeier für den Infanten schildert die Leidensgeschichte desselben kurz in folgendem schlechten Latein: Ferdinandus Infans Portugaliae ——— qui ad expugnationem Infidelium in Africam transfretavit et pro liberatione Christianorum in illis partibus tunc existentium, ac inde aliter liberari non valentium in manibus eorundem infidelium sponte obsidem se tradidit; ac per ipsos infideles diris carceribus mancipatus et tormentis affectus, per plures annos exstitit, ac in fide catholica viriliter persistens, ut athleta fortis post plurima supplicia, aegritudines et labores in eorundem infidelium partibus et captivitate constitutus, Christo redemptori suo animam reddidit. —

Beiwerk, dem Geiste des Ganzen angemessen, hinzugefügt hat. — Suchen wir die Handlung in ihren Hauptpunkten darzulegen! Der portugiesische Infant Fernando, Großmeister des Ordens von Avis, landet mit seinem Bruder Enrique und einer Armee an der Afrikanischen Küste. Eine Prophezeihung, dieser Zug werde Unheil über Portugal bringen, und andere böse Vorzeichen haben das Heer mit bangen Ahnungen erfüllt; aber Fernando zeigt sogleich seine hohe, ganz von Gottvertrauen erfüllte Seele, ordnet die Seinen zum Kampfe gegen die Ungläubigen und nimmt den feindlichen Feldherren Muley gefangen. In dem Benehmen gegen den Gefangenen, den er, da dessen Roß getödtet ist, zu sich auf das seine nimmt, bekundet er sein Zartgefühl und seinen ächt ritterlichen Sinn. — Muley wird hierdurch ermuthigt, ihm sein Herz auszuschütten und zu erzählen, er liebe die Tochter des König von Marocco, die schöne Phönix, und fürchte nun, diese möge während seiner Gefangenschaft von ihrem Vater gezwungen werden, ihre Hand einem Anderen zu reichen. Fernando schenkt seinem Gegner, als er dessen Bericht vernommen, sogleich die Freiheit, und dieser sprengt, dem großmüthigen Feinde Dank sagend, freudig davon; eine herrliche Scene, ganz im Geiste jenes romantischen Ritterthums ausgeführt, welches in den „Bürgerkriegen von Granada“ geschildert ist; sogar in den

Die Tugenden des Infanten hatten die Bewunderung der Feinde, aber keine Milderung seines Schicksals erregt. Als Larache (Lazurac), König von Fez, seinen Tod hörte, rief er voll Schmerz: „Dieser Prinz hätte verdient, das Gesetz unseres heiligen Propheten zu kennen!“ Er ertrug seine Gefangenschaft mit so viel Geduld und Demuth, daß die Mauren ihn höchlich bewunderten. — La Clède, Histoire du Portugal. Vergl. auch H. Schulze, über den standhaften Prinzen des Calderon. Weimar 1811.

Worten spürt man einen Hauch der Maurischen Romanzen. Die Ungläubigen ziehen nun mit vermehrten Streitkräften heran, und das christliche Heer wird gänzlich besiegt. Fernando muß sich, nachdem er tapfer gekämpft, ergeben, und wird als Geißel nach Fez geschleppt, indem der König erklärt, ihn nur gegen die Rückgabe von Ceuta freilassen zu wollen und den Enrique nach Portugal sendet, um deshalb zu unterhandeln. Fernando erklärt sogleich, daß er um diesen Preis nicht befreit sein wolle, und schärft seinem Bruder noch bei'm Abschiede ein, nicht zu vergessen, was ihm als Christen gezieme. Nun beginnt für den Gefangenen die Reihe der Prüfungen, doch wird er im Anfange vom Könige noch mit Achtung behandelt. Der durch Dankbarkeit ihm verbundene Muley, dessen Liebe zur Prinzessin Phönix noch weiter in die Handlung verflochten ist, versucht Alles zu seiner Befreiung, aber vergebens. Da endlich langt die Botschaft an, der König Eduard von Portugal habe auf seinem Todtenbette befohlen, sogleich Ceuta zu übergeben, um den Infanten aus der Haft zu retten. Enrique überbringt die darüber ausgestellte Vollmacht. Aber Fernando, statt Freude über seine Befreiung zu empfinden, spricht sich in einer feurigen, vom Schwunge der höchsten Begeisterung getragenen Rede dahin aus, daß er lieber in schmachvoller Gefangenschaft sterben, als die Uebergabe einer christlichen Stadt an die Ungläubigen dulden werde. Der hochherzige Prinz zerreißt die Vollmacht, der König von Fez aber geht nun zur äußersten Strenge über und befiehlt, daß Fernando mit Ketten beladen werden und, gleich dem geringsten Sclaven, die schwersten Arbeiten verrichten solle. Im Folgenden strahlt die Seelengröße des Dulders, der ohne Murren die schwersten Leiden erträgt, im reinsten Glanze. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Scene, wo er, in den königlichen Gärten

Sclavendienste verrichtend, der Prinzessin Phönix Blumen bringen muß und Beide in einem Zwiegespräch voll zarter Schwärmerei unter dem Symbol der Sterne und Blumen die Unendlichkeit mit der Flüchtigkeit der Erscheinungswelt contrastiren; eine Scene, die, wie J. Schulze sagt, „uns von der Scholle losreißt, indem sie allem Irdischen einen Todtenkranz windet und uns von dem weiten gräberreichen Kirchhof der Erde auf die unvergängliche Heimath der Seelen hinweist.“ Unter den gehäuften Leiden bricht endlich die Natur des Prinzen zusammen; wir sehen ihn auf der untersten Stufe der Erniedrigung; Majestät und selbst Geisteshoheit scheinen erloschen zu sein, aber die Standhaftigkeit dauert fort. Der Dichter scheut in der Ausmalung von Fernando's Elend selbst das Widrige und Gräßliche nicht, aber gerade indem er auf diese Art das Bild gesunkener Herrlichkeit in den stärksten Farben ausmalt, zeigt er sich als ächten Künstler. Der König kommt durch die Straße, wo Fernando liegt und die Vorübergehenden anbettelt. Der Tyrann selbst kann sich des Mitleids nicht erwehren, als er das Opfer seiner Mißhandlungen in diesem Zustande erblickt, als der Infant sogar seine königliche Herkunft vergessen zu haben scheint und auf den Anruf nicht hört. Plötzlich aber leuchtet die Seele des Prinzen noch einmal in ihrer ganzen Reinheit und Herrlichkeit empor; sein Geist hat die Bande der Sterblichkeit schon halb abgestreift und der Tod legt Worte von zermalmender Kraft auf seine Zunge, Worte, die, wie aus dem Reiche der Ewigkeit erschallend, die ewige Wahrheit verkünden. „Wie — sagt J. Schulze — sollen wir Ausdrücke finden, um den Dichter genugsam zu preisen, der es verstanden hat, die innere Göttlichkeit seines Helden gerade aus der tiefsten Schmach am hellsten emporglänzen zu lassen, so daß das Sternbild dieses

himmlischen Menschen in der düstersten Nacht am herrlichsten strahlt!“ Diese Scene gehört zu dem Höchsten, was die Poesie je erreicht hat; denn sie zeigt, was nie in irgend ähnlicher Weise dargestellt worden, die geistige und sittliche Größe, wie alle irdische vor ihr zu Staube wird; sie enthüllt in der höchsten Erhebung des menschlichen Geistes die Offenbarung des göttlichen. — Nachdem Fernando sich so noch einmal in der ganzen Größe eines gottgeweihten Ritters aufgerichtet, fühlt er seine irdische Natur zusammenbrechen; er kann das Brod, das ihm einer seiner Leidensgefährten reicht, nicht mehr über die Lippen bringen und wird hinweggetragen, nachdem er noch zuvor den Wunsch ausgesprochen, in seinem Ordenskleide begraben zu werden. Als ein Portugiesisches Heer vor den Mauern von Fez anlangt um den Infanten zu befreien, hat dieser das Irdische schon überwunden. Die Schranken der Endlichkeit brechen zusammen, aber das Ewige bleibt unbesiegt. Fernando erhebt sich, ein verklärter Geist, aus dem Grabe, erscheint den christlichen Streitern, eine Fackel in der Hand tragend, und führt sie zum Siege. Eine Geistererscheinung von gleich erhabener Wirkung ist nie auf der Bühne gesehen worden; und so umleuchtet dieser herrliche Schluß die ganze wunderbare Tragödie wie mit einem Heiligenschein, daß sie für alle Zeiten als das Höchste dastehe, was die christliche Poesie erreicht hat. Wenn irgend ein Werk würdig ist, im innersten Heiligthum der Kunst aufbewahrt zu werden, so ist es der standhafte Prinz; denn die Dichtkunst hat hier alle ihre Reize in überschwänglicher Fülle ausgeschüttet und alle ihre Kräfte vereinigt, um ein Meisterstück von einziger und unerreichbarer Vollendung hervorzubringen; zugleich aber schweben die Andacht und der Glaube wie ein feierlicher Orgelklang über dem Ganzen und geben ihm eine göttliche

Weihe, in welcher das Erdensein die höchste Verklärung feiert und Leid und Klage sich, gleich der Hymne auf der Lippe des sterbenden Märtyrers, in anbetenden Jubel auflöst.[39])

Nicht anders als mit solchem Ausdruck erregten Gefühles durften wir von dem großen Werke eines der größten Dichter aller Zeiten reden; aber es fällt uns schwer, sogleich wieder jene Ruhe zu gewinnen, welche zur besonnenen Prüfung seiner übrigen Schöpfungen erfordert wird.

El Josef da la mugeres[40]). Dieses große Drama ist

[39]) »Welch eine Dichtung! Man wird nicht müde, sie zu betrachten und zu bewundern! In diesem einzigen Werke hat sich der große katholische Dichter in eine Sphäre geschwungen, wohin der Britte mit seinen unermeßlichen Kräften doch nicht reicht. Denn nicht um das Geschick einer großen Natur durch Schuld und Leidenschaft handelt es sich darin, sondern um das Höchste, was es überhaupt gibt, um die Läuterung eines reinen Menschen in das Reinste, in die Seligkeit. Diese Aufgabe ist nur einmal gelungen, und weder vor noch nach Calderon hat sich auch nur von fern eine Production dieser Tragödie annähern können.« K. Immermann.

Noch sei es erlaubt, die folgenden Worte aus J. Schulze's, mit specieller Rücksicht auf die Darstellung in Weimar verfaßter Schrift über den standhaften Prinzen hervorzuheben: »Dieses mit vollkommener Meisterschaft ausgeführte Trauerspiel scheint vornämlich bestimmt zu sein, den christlichen Sinn, dessen Verlangen nach der Heimath selbst durch ein auf's reichste ausgestattetes Leben wohl auf Augenblicke zum Schweigen gebracht, aber nie ganz befriedigt wird, durch des Prinzen Fernando Heldenmuth zu enthüllen und den Triumph des Christen über die Gewalt der Erde auf's würdigste in seinem Märtyrertode zu feiern.« — »Der deutschen Muse ward es noch nicht vergönnt, ein christliches Drama von hoher Vollendung, das auf vaterländischem Boden entsprossen, voll dankbarer Demuth auf dem Hochaltare der Religion dem Ewigen weihen zu können, und darum wollen wir uns liebevoll und freudig das Ausländische aneignen, wie es dem mütterlichen Sinne des deutschen Volks geziemt.«

[40]) Die Legende von der gelehrten Eugenia, ihrer Bekehrung, Versuchung und ihrem Märtyrthum, findet sich nach dem Bericht des Simeon Metaphra-

durch die Stärke der Conception und die Fülle des Gedankenlebens nicht minder ausgezeichnet, als durch die Vollkommenheit seiner äußeren, auf die mächtigste Bühnenwirkung berechneten Gestaltung. In der ersten Scene erblicken wir Eugenia, öffentliche Lehrerin der Philosophie zu Alexandria, an ihrem Studirpulte, wo sie über die Worte der Paulinischen Epistel: Nihil est idolum in mundo, quia nullus deus est nisi unus nachsinnt. Die gelehrte Heidin vermag den Sinn jener Worte nicht zu erfassen und schwankt zwischen der Anhänglichkeit an den angestammten Glauben und dem geheimnißvollen Zuge ihres Herzens, welcher sie treibt, einen tieferen zu suchen. Es erscheinen ihr zwei Gestalten, deren eine, die des Christengreises Helenus, sie für die neue Lehre zu gewinnen sucht, die andere, der Dämon, ihr dieselbe als Trugwerk vorstellt. Ein Geräusch hinter der Scene verscheucht die beiden Gebilde. Filippo, Eugenia's Vater, tritt auf, nimmt wahr, daß seine Tochter ein christliches Glaubensbuch in Händen hält, und geräth darüber in höchste Entrüstung, denn er verfolgt die neue Sekte mit glühendem Eifer. Gleich darauf er-

sies in Surii Probata Sanctorum acta zum 25sten December; vergl. damit das Gedicht des Alcimus Avitus de consolatoria castitatis aude; Fabric. Bibliotheca Graeca T. VI. p. 524; Baronii Annales ad annum 188, und Tillemont Mém. ecclésiast. T. IV. p. 12. Die Wunderthaten des Helenus, die Calderon in sein Stück verflochten hat, sind erzählt in Petrus de Natalibus, Catalogus Sanctorum L. IV. cap. 59. In Bezug auf die von unserm Dichter höchst genial durchgeführte Idee, daß ein Teufel in den Körper eines Verstorbenen fährt, um Unheil zu stiften, vgl. Dante's Inferno (XXXIII. v. 129 ff.) — Sowohl diese Anführung, als die Angabe der Quellen von vielen der übrigen Stücke Calderon's und einzelne sonstige Andeutungen verdanke ich Val. Schmidt's „Uebersicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca“, im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher, Jahrgang 1822.

scheint der junge Aurelio, der sich um die Liebe Eugenia's bewirbt und eben von einem Zuge zurückkehrt, den er zur Ausrottung der Christen und in der Hoffnung, sich dadurch bei dem Vater der Geliebten in Gunst zu setzen, unternommen hat. Eugenia, ganz in ihr Nachdenken über die gehabte Erscheinung versenkt, wird weder von dem Zorn ihres Vaters sehr berührt, noch schenkt sie den Bewerbungen ihres Liebhabers große Aufmerksamkeit. Nicht lange nachher versammelt sich in Filippo's Wohnung eine Zahl von Jünglingen und Mädchen zu einem Feste oder zu einer Art von poetischer Akademie, welche zu Ehren des Prinzen Cesarino, Sohnes des Kaisers, Statt hat. Auch dieser bewirbt sich um die Gunst der Eugenia, und es entsteht zwischen ihm und seinem Nebenbuhler Aurelio ein Zweikampf, in welchem der Letztere bleibt. Kaum ist der Ermordete hingesunken, so erscheint der Teufel und fährt in die Leiche, so daß sie sich belebt wieder aufrichtet; in dieser Gestalt glaubt er am besten Eugeniens Versucher sein und ihre Seele verderben zu können. — Im zweiten Akt hat sich Eugenia, dem Zuge ihres Geistes folgend, in die Thebaische Wüste begeben, um sich von den dort weilenden Einsiedlern weiter in den Lehren des Christenthums unterweisen zu lassen; Aurelio, oder vielmehr der Teufel in dieser Gestalt, ist ihr nachgefolgt und strebt erst, sie durch Schmeicheleien zu verführen, dann, ihr Gewalt anzuthun; allein der mit der Kraft des Wunderthuns begabte Helenus entreißt sie ihm und führt sie im Fluge davon. Die nächsten Scenen zeigen sie nun völlig dem Christenthum zugewandt und in Einsiedlertracht; Filippo naht sich mit einem Heerzuge, den er zur Vertilgung des Christenthums ausgerüstet hat, und führt unter anderen Anhängern der ihm verhaßten Lehre die Tochter, die er nicht erkennt, gefangen mit sich fort. Zu

dieser Gefangenschaft hat sie die schwersten Prüfungen zu erdulden, aber sie erträgt sie alle mit einer Geduld und widersteht allen Anfechtungen, mit denen sie auf Veranstaltung des Dämon's heimgesucht wird, mit einer Standhaftigkeit, welche ihr den Namen des „Joseph's unter den Weibern" zuführt. Niemand ahnt, daß sie Eugenia sey, welche wegen ihres plötzlichen Verschwindens allgemein todt geglaubt wird und welcher auf Veranstaltung des Prinzen Cesarino, wie einem göttlichen Wesen, ein Tempel errichtet werden soll. Auch zu diesem Plane hat der Teufel den Anlaß gegeben, indem er hofft, das von ihm erkorene, aber bisher immer standhaft gebliebene Opfer werde endlich dem doppelten Einstürmen der Schmach auf der einen, der Eitelkeit auf der anderen Seite erliegen; aber gerade der Moment seines gehofften Triumphes wird der seiner Demüthigung und Niederlage. Das Fest ist angeordnet, die Menge im Tempel versammelt und das Bildniß der vermeintlich Gestorbenen aufgestellt; da enthüllt sich Eugenia, nicht um die Verehrung, die ihrem Bilde gezollt wird, selbst zu empfangen, sondern um offen, aber in Demuth, den Glauben des Heilandes zu bekennen; nicht um der irdischen Herrlichkeit zu genießen, die ihr Cesarino in seinen Armen bietet, sondern um den Märtyrertod zu erleiden. Bei ihrem Bekenntniß versinkt der heidnische Altar; der Teufel verläßt den Leib Aurelio's, welcher nun wieder leblos zu Boden sinkt; die Schergen des erzürnten Filippo, so wie des über die Verschmähung seiner Liebe rasenden Cesarino aber bemächtigten sich Eugenia's, wie der übrigen Christen, um sie zum Blutgerüste zu führen, und am Schlusse erblickt man die neue Heilige in der Glorie.

El Magico prodigioso [41]). Eine von Calderon's herr-

[41]) Die Legende, die der Dichter hier auf's genialste benutzt hat,

lichsten Dichtungen und wohl zu den größten Meisterwerken der Poesie überhaupt gehörend. — Cyprianus, über die Natur des Göttlichen brütend und vom Heidenthum nicht befriedigt, sucht in ahnungsvoller Ungewißheit den wahren Glauben. Um ihn vom Wege des Heiles abzulenken, tritt der Satan in Gestalt eines Cavaliers zu ihm und sucht ihm die Zweifel an der Wahrheit der Götterlehre zu beschwichtigen. Der Versucher muß den siegenden Beweisgründen des Cyprian weichen, und entwirft nun den Plan, seinen Gegner durch sinnliche Begierden zu verführen. Justina, die Tochter einer christlichen Märtyrin, soll als Mittel dazu dienen und zugleich als zweites Opfer der höllischen Arglist fallen. Die Versuchung wird bald eingeleitet. Florus und Lälius, zwei Jünglinge, welche in unerwiederter Liebe für Justina glühen, sprechen die Vermittlung des Cyprianus an. Dieser verheißt dieselbe, wird aber nun alsbald selbst in die rasendste Leidenschaft für die schöne Christin gestürzt. Während die beiden Freunde vor Justina's Hause auf die von ihm zu bringende Entscheidung harren, steigt der Teufel vom Balkon des Hauses herab, um

beruht auf dem Bußbekenntniß des heiligen Cyprianus (in Caecilii Cypriani Episcopi Carthaginiensis Opera ed. Baluz., Anhang, p. 294, und im Thesaurus novus Anecdotorum von Martene und Durand, Lutet. Paris. 1717. T. III. p. 1629). Die nächste Quelle Calderon's aber ist wahrscheinlich bei Surius: De probatis Sanctorum Actis, T. V. p. 351 (Coloniae Agr. 1578), Vita et Martyrium S. Cypriani et Justinae, autore Simeone Metaphraste. Ueber den Cyprianus vergl. noch Gregorii Naz. Opera ed. Colon. 1690, Fol. P. I. p. 274 und die Acta Sanctorum Sept. T. VII. p. 195 ff. Antverp. 1760, und über den Zusammenhang unseres Drama's mit der Faustsage: Koberstein, über das wahrscheinliche Alter und die Bedeutung des Gedichtes vom Wartburger Kriege. Naumburg 1823, S. 55—58, und Rosenkranz, über Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus, Halle 1829.

Justina's Ruf zu schänden, und wirklich gelingt ihm dies, insofern Florus und Lälius Verdacht gegen ihren Wandel schöpfen und sich von ihr abwenden. — Cyprianus, von der Christin zurückgewiesen, zieht sich in Verzweiflung in eine öde Gegend am Meeresgestade zurück; wie in ihm die Leidenschaft, so toben außen die Elemente; er erblickt auf dem brandenden Meere ein Schiff, das an einem Felsen zerschellt, und einen Menschen, der sich schwimmend an's Ufer rettet. Es ist der Dämon in abermaliger Verkleidung. Dieser erzählt unter einem Gleichnisse die Geschichte seiner Empörung gegen Gott und seines Sturzes, weiß listig seine Macht über die Natur zu beschreiben und so den von Begier nach Stillung seiner Lust brennenden Cyprianus in sein Netz zu locken. Nun folgt die Seelenverschreibung mit Blut und dafür die Zusicherung von Justinen's Besitz. Aber der Teufel weiß, daß seine Kunst nichts über einen freien Willen vermöge, und beginnt daher zunächst die Verführung Justina's. Aus dem Abgrunde der Hölle beschwört er die Menge seiner geilen Geister, um sie mit schändlichen Phantomen zu verlocken, aber wie wollüstig auch der Gesang der luftigen Stimmen sie umgaukele, er vermag nichts über sie, und der Satan muß beschämt abziehen. Cyprianus versucht nun die erlernte Zauberkunst; es erscheint ihm eine Gestalt mit Justina's Zügen, aber der Teufel vermag ihm nur ein Scheinbild zu senden; er eilt dem Phantom nach, entreißt ihm den Schleier und erblickt ein Todtengerippe, welches ihm die Vergänglichkeit alles Irdischen predigt. Entsetzt, vernichtet, erkennt er nun, daß er, in seinem Streben nach weltlichem Genusse, nur nach dem Tode gerungen und erklärt dem Satan, der Vertrag sei nichtig, da Jener sein Versprechen nicht gehalten. Zitternd gesteht der Böse, daß Justina in der Obhut eines Höheren stehe, und auf weiteres eindringliches

Fragen, daß dieser Höhere der Gott der Christen sei. In der höchsten Noth ruft nun Cyprian diesen Gott an, und dieser Anruf vernichtet die Macht, die der Satan über ihn gewonnen. Der Böse entweicht, Cyprianus aber eilt in's Gebirge, um sich von einem christlichen Eremiten taufen zu lassen; dann erscheint er, nach dem Märtyrthum verlangend, als lauter Bekenner der erkannten Wahrheit in Antiochia, und wird zum Tode verurtheilt. Justina ist schon früher als Christin eingezogen worden. Auf dem Wege zur Hinrichtung begegnen sich Beide; sie gibt ihm in begeisterungsvoller Rede die Ueberzeugung, daß er durch seinen Märtyrertod den früheren Pakt mit dem Bösen vernichte und sich der unendlichen Gnade Gottes versichere, und so gehen sie vereint, ihr Leben für die unendliche Wahrheit opfernd, zum Schaffot. Ueber den enthaupteten Blutzeugen erscheint dann der Satan, auf einer Schlange reitend, und verkündet, von dem höheren Geiste gezwungen, seine Niederlage und mit ihr die Rechtfertigung Justina's und Cyprian's [42]).

Los dos Amantes del Cielo läßt die sanfte Rührung vorwalten, wie die vorhergehenden die mächtige Erschütterung. Die himmlische Milde und Reinheit der Empfindung, die über dieses Drama ausgegossen ist, zeigt uns die Frömmigkeit des

[42]) »In dem wunderthätigen Magus hat Calderon sich die schwere Aufgabe gestellt, ein heidnisches, durch das Philosophiren in seinem Glauben wankend gewordenes Selbstbewußtsein durch alle Momente dieser geistigen Umwandlung in das christliche Bewußtsein hinüberzuführen, ohne daß weder das kirchliche System störend durchblickte, noch irgendwie eine leere Reflexion und nur äußere Bewegung vorhanden wäre. Alles athmet den Hauch des Lebens. Das an und für sich seiende Böse hat Calderon im Dämon vortrefflich dargestellt, vorzüglich in der Hinsicht, daß er denselben in dieser Bestimmtheit dem Cyprianus erst nach und nach enthüllt werden läßt.« K. Rosenkranz.

edlen Dichters im schönsten Lichte. — Die Legende von Chrysanthus und Daria erzählt Surius de prob. Sanctorum Historiis T. V. p. 948 ed. Colon. 1578. S. auch Gregorius Turonensis, Gloria beatorum martyrum, Cap. 38, und Les Vies des Saints, T. VII. p. 385. (Paris 1739). Das Wesentlichste der Sage ist Folgendes: Chrysanthus, Sohn des römischen Senators Polemius, gab sich mit Vorliebe philosophischen Studien hin; durch einen Zufall kamen ihm die Evangelien in die Hände, und er wurde davon so ergriffen, daß er in eine Art von Melancholie verfiel. Um Lösung der Zweifel, welche ihn bestürmten, zu erhalten, wandte er sich an den christlichen Presbyter Karpophorus; dieser unterwies ihn in der neuen Lehre, taufte ihn, und Chrysanthus trat nun öffentlich zum Christenthum über. Der Vater, ein eifriger Anhänger der alten Götter, ließ ihn in Fesseln legen; doch vergebens. Dann wurden, auf den Rath eines Freundes, andere Mittel mit ihm versucht. Man veranstaltete ein prächtiges Fest, bei dem Chrysanthus in Gesellschaft leichtfertiger Mädchen gebracht wurde; der von Gott beseelte Jüngling erlangte jedoch durch eifriges Gebet, daß die Verführerinnen in tiefen Schlaf fielen. Endlich ward eine keusche Priesterin der Minerva, Namens Daria, herbeigeführt; Chrysanthus bekehrte sie zum Christenthum und sie gaben sich öffentlich für verheirathet aus, lebten jedoch keusch mit einander. Da Beide sich angelegentlich bemühten, die neue Lehre zu verbreiten, so schöpften die Heiden Verdacht. Der Tribun Claudius führte den Chrysanthus in einen Tempel des Herkules, um dort zu opfern. Der Christ verweigerte dies, und wurde nun den entsetzlichsten Martern unterworfen; allein ein Wunder bewirkte, daß sein Körper von allen Peinigungen unversehrt blieb, und dies Wunder machte auf Claudius und die Soldaten einen

solchen Eindruck, daß sie sich taufen ließen. Nun mischte sich der Kaiser selbst in die Sache; Chrysanthus ward in einen Kerker geworfen und Daria in ein Bordell gesperrt. Hier kam ihr ein Löwe zu Hülfe, um sie gegen ihre Verführer zu schützen. Zuletzt ließ der Prätor die beiden Liebenden in eine Grube außerhalb der Stadt werfen und die Oeffnung mit Erde und Steinen verschütten. — Ueber die unendliche Kunst, mit welcher unser Dichter diese Legende behandelt hat, kann nur Eine Stimme sein; sein Drama gehört zu dem Vollendetsten, was je in dieser Gattung gedichtet worden ist.

El Purgatorio de San Patricio [43]) gehört zu den Jugendwerken Calderon's und trägt in manchen Auswüchsen, so wie in dem luxuriösen Styl die Spuren dieser frühen Entstehung zur Schau. Ohne Zweifel ist dieses Stück manchen gerechten Ausstellungen unterworfen; es ist nicht allein ganz aus dem Geiste des monströsen Glaubens geboren, welcher die Zeit unseres Dichters beherrschte, und bietet daher der von dem Standpunkt der Moral ausgehenden Kritik manche Blößen dar, sondern kann auch von Seiten der Composition nicht vollkommen tadelfrei geheißen werden; allein wenn wir die bizarre Idee auch nur mit Befremden betrachten können, wenn auch

[43]) Am vollständigsten sind die Legenden von dem Fegefeuer des h. Patricius gesammelt in Th. Wright, St. Patricks Purgatory, an essay on the legends of Hell and Paradise current during the middle ages. London 1844. — S. auch Les Vies des Saints, Paris 1739. T. III. p 216; die Acta Sanctorum (Mart. T. II. p. 588); das altfranzösische Gedicht Le purgatoire de Saint-Patrice in les Poésies de Marie de France, publiées par Rocquefort, T. II. p. 411, und den italienischen Roman Guerrino Meschino, Cap. 162 (s. Dunlop History of fiction, V. III. p. 38). In Spanien war die Sage populär geworden durch die beiden Schriften: La cueva de San Patricio. Leon 1506, und Vida y purgatorio de S. Patricio, Madrid 1627 von Montalvan.

Manches in der Ausführung unseren Kunstsinn verletzt, so spricht doch aus der ganzen Conception, so wie aus vielen Details eine Fülle von Genialität, der wir unsere Bewunderung nicht entziehen können. Die beiden Helden des Stücks, St. Patricio und Ludovico Ennio, leiden an den Küsten von Irland Schiffbruch; Patricio rettet den Ludovico und schwimmt mit ihm an's Land, wo sich gerade Egerio, der König von Irland, mit seinem Gefolge befindet. Die beiden Schiffbrüchigen erzählen ihre Lebensgeschichten in zwei langen Reden von jener Art, wie Calderon sie ganz besonders im Anfange seiner Stücke anzubringen liebt. Patricio berichtet, wie er Sohn eines irländischen Ritters und einer französischen Dame sei und daß seine Eltern sich, bald nachdem sie ihm das Leben gegeben, in ein Kloster zurückgezogen hätten; er selbst, in Frömmigkeit aufgezogen, ist schon früh mit der Gabe des Wunderthuns begnadigt worden, und noch kürzlich, da er von Seeräubern gefangen worden, hat ihm der Himmel durch jenen Sturm, in welchem das Schiff untergegangen, Beistand geleistet. In Bezug auf Ludovico, den er gerettet, äußert er: „Ich weiß nicht, welches geheime Band mich an diesen Jüngling fesselt und mir verkündigt, daß er mir den Dienst, den ich ihm geleistet, einst reichlich vergelten werde.“ — Die nun folgende Rede Ludovico's malt in sehr grellen Farben jene für uns so befremdende und doch nach spanisch-katholischen Begriffen keineswegs unnatürliche, Erscheinung aus, daß ein Bösewicht mit vollem Bewußtsein in den ungeheuersten Verbrechen beharrt und doch zugleich mit inniger Verehrung an dem Glauben der Kirche hängt. Ludovico erzählt eine ganze Reihe von ihm verübter Schandthaten; für die ärgste derselben erklärt er folgende: er hat eine Nonne verführt, geraubt und geheirathet, sich mit ihr nach Valencia begeben und dort, nach-

dem er sein ganzes Vermögen verschwendet, den Versuch gemacht, durch ihre Unehre Geld zu gewinnen; sie jedoch hat sich geweigert und ist in das Kloster zurückgeflohen. Auf seinen weiteren Abenteurerzügen nun ist er den Seeräubern in die Hände gefallen, aus denen ihn Patricio befreit hat. — Der heidnische König vergibt dem Ludovico wegen seiner Schandthaten das Verbrechen, ein Christ zu sein, ladet dagegen das ganze Gewicht seines Hasses auf Patricio. Im Verlaufe des Stückes nun häuft Ludovico Frevel auf Frevel, sichert sich aber durch seinen Glauben mehr und mehr den Schutz des Patricio. Er verführt die Tochter des Königs, Polonia, verwickelt sich in einen Zweikampf mit dem Feldherrn Filippo, wird gefangen genommen und zum Tode verurtheilt, aber von Polonia befreit. Die Beiden entfliehen zusammen; aber Ludovico hat nie in Wahrheit geliebt, und er beschließt daher, seine Retterin, die ihm bei der weiteren Flucht hinderlich scheint, umzubringen; wirklich vollführt er diese That in einem düsteren Walde, durch welchen der Weg führt, und zieht dann mit einem Bauern, der sich zu ihm gesellt, weiter in die Welt hinaus. Unterdessen erweckt Patricio die Polonia vom Tode; Egerio, hierüber erstaunt, begehrt von dem Wunderthäter, daß er ihm das Fegefeuer zeige; Patricio entspricht diesem Verlangen, führt den König zu einer Höhle, aus welcher man unmittelbar in das Fegefeuer hinabblickt, und stürzt ihn von hier in die Hölle hinab, was denn die Bekehrung des Hofes und von ganz Irland nach sich zieht. — Zu Anfang des dritten Akts sieht man Ludovico von langen Reisen durch ganz Europa nach Irland zurückkehren, um den Feldherrn Filippo, an dem er seine volle Rache nicht hat sättigen können, umzubringen. Während er Nachts seinen Gegner erwartet, erscheint ihm ein vermummter Ritter und fordert ihn zum Zweikampf; Ludovico

beginnt das Gefecht, aber seine Hiebe treffen nur die Luft. Da enthüllt sich der Ritter als ein Todtengerippe und ruft: „Erkenne dich selbst! siehe, in bin Ludovico Ennio!“ Durch diese Erscheinung wird denn der Sünder bekehrt; er stürzt sinnberaubt zu Boden und ruft hierauf aus: „Durch welche Genugthuung können die Vergehen eines so sündigen Lebens getilgt werden?“ Musik vom Himmel antwortet: „Durch das Fegefeuer!“ Er begibt sich nun, um das Fegefeuer aufzusuchen, in die Gegend jener Höhle, wohin Patricio den König geführt hatte. Dort findet er Polonia als Einsiedlerin lebend; sie zeigt ihm den weiteren Weg; er begibt sich in die Höhle und tritt nach einigen Tagen geheiligt und verklärt wieder aus derselben hervor. Eine lange Rede, in welcher er die Wunder beschreibt, die er im Fegefeuer des St. Patricio gesehen, bildet den Schluß des Schauspiels **).

Las Cadenas del Demonio eröffnen sich mit einer dem Beginn von La vida es sueño und von la hija del aire verwandten Scene. Irene, Tochter des Königs von Armenien, ist seit der Geburt in einem düsteren Kerker gefangen gehalten worden, weil die Astrologen prophezeiht haben, sie werde, wenn frei, alles mögliche Unheil über das Land bringen. Verzweifelnd ruft sie den Teufel um Hülfe an und erlangt von ihm, gegen Verschreibung ihrer Seele, Befreiung aus der Haft. Die Reden des Apostels Bartholomäus, welcher bald darauf in das Land kommt und einen Theil desselben zum Christenthum bekehrt, machen einen solchen Ein-

**) Bald mit Blitz bewehrt, durchleuchtet
Als ein Aar die Luft der Glaube,
Und bald ruht er, eine Taube,
Die am Bach die Flügel feuchtet.

Platen.

druck auf sie, daß sie, im Bewußtsein ihrer Schuld, in ein Seelenleiden und zuletzt in Raserei verfällt. Die Schilderung ihres Wahnsinnes gehört unstreitig zu dem Meisterhaftesten, was gedichtet worden ist; endlich ringt sich ihre Seele aus dieser Zerrüttung empor, sie bekennt Christum und erlangt durch den Apostel, der am Schlusse des Stücks den Märtyrertod stirbt, Vernichtung des Pactums mit dem Bösen[45]).

La Exaltacion de la Cruz[46]). Der Inhalt dieses wunderherrlichen Drama's ist die Rettung des heiligen Kreuzes aus der Haft des persischen Königs Chosroës und dessen Wiederaufrichtung in dem Tempel von Jerusalem; aber der Dichter hat diese Kreuzerhöhung zugleich symbolisch als die Verherrlichung des Christenthums gemeint. Vortrefflich ist in die

[45]) Ueber die Quellen dieses Schauspiels ist Folgendes zu bemerken: Die Todesart des Bartholomäus ist aus dem Breviarium Romanum, 24ster August, der größte Theil der übrigen Handlung aus den Actis fabulosis des Pseudo-Abdias in den Actis Sanctorum Augusti, T. V. p. 32 (Venetiis 1754). Hier findet sich die Krankheit der beiden Prinzen, das plötzliche Erscheinen des Bartholomäus bei dem Könige, während die Thüren verschlossen sind, und endlich auch der Wahnsinn der Irene, über den Abdias folgende Worte hat: »Da Polymius eine wahnsinnige Tochter hatte, erhielt er von diesem Dämon-Austreiber Bericht, und sandte zu ihm und bat ihn mit den Worten: »Meine Tochter wird schrecklich gepeinigt« u. s. w.

[46]) Ueber das Geschichtliche s. Eutychius Annal. Tom. II. p. 240 — 248, Baronius Annal. Eccles. A. D. 628, No. 1—4, Nicephorus Brev. p. 15, Theophanes Chronograph. p. 265 ff., das Chronicon Paschale, p. 398 ff., d'Herbelot Bibliothéque orientale, p. 789, Assemanni Bibliotheca orientalis, Tom. III. p. 415 — 420, le Beau histoire du Bas-Empire, T. XII., Gibbon decline and fall, Cap. 46. Der Kaiser Heraclius war schon im zwölften Jahrhundert durch ein deutsches und ein französisches Gedicht (jenes von Otte, dieses von Gautier von Arras) verherrlicht worden.

Haupthandlung die Legende vom heiligen Anastasius (**Acta Sanctorum Bollandi, Januar. T. II. pag. 422, Antverp. 1643**) verschmolzen. Dieser, zuerst ein Magier und Zauberkünstler, zeigt den Söhnen des Chosroës auf ihr Begehren in einem Zauberspiegel den Einzug ihres Vaters in Jerusalem; aber der Anblick des Kreuzes macht seine Kunst zu nichte und legt in ihm den ersten Grund zu Zweifeln an der Wahrheit seines Glaubens. Chosroës kehrt im Triumphe in seine Hauptstadt zurück, pflanzt das geraubte Kreuz des Erlösers in dem Tempel des Jupiter auf und übergibt den gefangenen Patriarchen von Jerusalem, Zacharias, als Sklaven an Anastasius, damit dieser ihn seinem Glauben abwendig mache. Inzwischen hat der griechische Kaiser Heraclius durch die vertriebene Königin von Gaza, Chlodomira, welche hülfeflehend vor ihm erscheint, Kunde von der Einnahme Jerusalems und von der Fortführung des heiligen Kreuzes erhalten; wenn er bisher in weltlicher Liebe zu seiner Braut geglüht hatte, so reißt er nun diese aus dem Herzen und richtet alle seine Gedanken auf das hohe Unternehmen, das Symbol des Christenthums zu befreien. Chlodomira schließt sich in Kriegertracht dem Zuge nach Persien an. Nicht sogleich jedoch verleiht der Herr seinen Streitern den Sieg; Prüfungen und Drangsale mancher Art sind ihnen aufbewahrt; sie werden von den Persern geschlagen und in einer unwegsamen Gebirgsgegend dem Untergange nahe gebracht; aber sie bleiben treu im Glauben und in der Hoffnung, und endlich steht ihnen der Himmel bei; Engel schwingen ihre Flammenschwerter und zerstreuen die Schaaren der sie umzingelnden Feinde. Unterdessen ist in der persischen Königsfamilie, zu welcher Chlodomira als Gefangene geführt worden, Zwist ausgebrochen; ein Sohn des Chosroës, von dem Vater tödtlich be-

leidigt, flieht mit Chlodomira zu Heraclius, und mit seiner Hülfe gelingt die Einnahme der persischen Hauptstadt, so wie die Wiedereroberung des geweihten Holzes. Anastasius, der von seinem Sklaven Zacharias zum Christenthum bekehrt und wegen des neuen Glaubens, den er offen bekennt, von Chosroës mit jeder Art von Schmach und Leiden belegt worden ist, wird befreit und Zacharias zu seinem Bischofsamte nach Jerusalem zurückgeführt. Am Schlusse des Stückes haben wir ein Gegenbild der ersten Scene; wie Anastasius dort durch magische Kunst die persischen Prinzen den Raub des Kreuzes erblicken ließ, so wird ihm nun von Engeln gezeigt, wie Heraclius, in härenem Gewande und das Haupt mit Dornen umflochten, das heilige Holz auf eigenen Schultern in den Tempel von Jerusalem trägt und auf dem Altare aufpflanzt.

La devocion de la Cruz. Ein Werk, das als Ausdruck des Geistes einer untergegangenen Zeit, wie durch poetischen Werth gleich bedeutend ist. Die phantastische Grundidee ist in großartigen Zügen durchgeführt; allein die Religiosität des Dichters, die sich in anderen Werken als so lauter und ächt christlich zeigt, erscheint hier auf's seltsamste durch Aberglauben und Fanatimus getrübt. Die Lehre, daß ein Mensch Frevel aller Art begehen und doch wegen seiner Verehrung für den kirchlichen Glauben und dessen Symbole des endlichen Heiles versichert sein könne, wird hier auf's nachdrücklichste ausgesprochen, und die buchstäbliche Auslegung der Fabel ganz hinter eine symbolische verstecken, heißt offenbar dem Dichter eine Idee unterschieben, an die er nicht gedacht hat. Ein von dem Gatten auf rohe Art mißhandeltes Weib wird am Fuß eines Kreuzes in der Einöde von Mutterwehen befallen und ruft in dieser bangen Stunde das Kreuz um Hülfe an. Die Zwillingskinder, von denen sie entbunden wird, tragen das

Zeichen der Gnade in der Gestalt eines rothen Kreuzes auf der Brust. Von diesen Kindern läßt der Vater die Tochter, Julia, bei sich erziehen, der Sohn aber wächst in der Fremde und ihm unbekannt auf und schließt später ein Liebesbündniß mit Julien, ohne die Schwester in ihr zu erkennen. Ein anderer Bruder Juliens fordert den Verführer und fällt im Zweikampf. Julia wird nun von ihrem Vater in's Kloster verstoßen, der Sohn aber geht unter eine Räuberbande und häuft Verbrechen auf Verbrechen. Die alte Liebe lebt in ihm fort, und er beschließt, Julien aus dem Kloster zu entführen; als sie aber im Begriffe ist, sich ihm zu ergeben, schaudert er zurück, denn er hat auf ihrem Busen das Zeichen des Kreuzes erblickt. Julia, jetzt ihrerseits von frevelhaften Gelüsten ergriffen, entflieht den heiligen Mauern und eilt ihm nach. Die Wunder, welche das Kreuz an seinen beiden Verehrern vollbringt, bilden nun den eigentlichen Kern des Stükkes; das Leben, wie drohend es auch mit Schuld und Unglück auf sie eindringt, ist für die beiden Erwählten doch nur der dunkle Pfad zu dem Sonnenglanze des ewigen Heils, das ihnen von der Wiege an entgegenstrahlte; umsonst suchen die bösen Mächte sie in den Abgrund des Verderbens zu reißen, sie bleiben dem Kreuze treu, und das Wahrzeichen des Heils rettet sie aus Sünde und Tod. Der Dichter hat dies mit mächtiger Phantasie ausgemalt; aber bei aller Gewalt seiner Darstellung vermag die Einbildungskraft, wenigstens der heutigen Zeit, sich der Befremdung nicht zu erwehren, wenn sie jenes äußere Zeichen nicht bloß als Symbol, sondern als rettendes Werkzeug der göttlichen Gnade aufgefaßt sieht, indeß doch die Seelen der Geretteten mit klarstem Bewußtsein in der Schuld beharren. Während Sohn und Tochter sich Missethaten und Ausschweifungen aller Art überlassen,

rückt der Vater gegen die Räuber in's Feld; der Sohn bleibt im Gefecht; aber auf seinen Anruf des Kreuzes erscheint ein frommer Bischof und nimmt ihm die Beichte ab, ein bekanntlich nach katholischen Begriffen wesentliches Erforderniß zu einem seligen Ende. Julia, gleichfalls verfolgt und ihren Tod vor Augen sehend, umklammert ein Kreuz und schwebt mit diesem, ihren Verfolgern entgehend, in die Luft empor.[47])

Del Origen, Perdida y Restauracion de la virgen del Sagrario[48]). Die Handlung zerfällt in drei Theile, deren

[47]) Eine Apologie dieses so vielfältig angefochtenen Drama's hat Rosenkranz in folgenden Worten zu geben versucht: »Nur für den, der sich nicht auf den eigenthümlichen Boden des spanisch-kirchlichen Katholicismus zu versetzen weiß, kann die der Andacht zum Kreuz zu Grunde liegende Idee anstößig sein, dem katholischen, mit der Reliquie und der Kraft heiliger Zeichen vertrauten Bewußtsein gewiß nicht. Nur das unendliche Vertrauen des Glaubens an Gott, der sich in ewiger Liebe für uns an das Kreuz dahingegeben, rechtfertigt die Sündigen, und so nur werden beide, zur reuevollen Erkenntniß ihres Bösen gekommene Geschwister durch Anerkennung des Kreuzes mit Gott in Gnaden versöhnt. Die noch etwa eine Zeit lang durchlebte moralische Besserung u. s. w. ist für das Bewußtsein nicht in Anspruch zu nehmen, für welches Momente durch ihren Inhalt die Schwere ganzer Jahre haben.«

[48]) Viele von den in diesem Drama benutzten historischen Umständen sind erzählt in der zum Volksbuch gewordenen Historia de la perdida y restauracion de España por D. Pelayo y D. Garcia Ximenez de Aragon, welche wahrscheinlich Calderon's nächste Quelle war. Aber noch außerdem hat der Dichter Volksromanzen und kirchliche Traditionen vielfach ausgebeutet. Vgl. zu Akt I: die alte Romanze Don Rodrigo rey de España u. s. w., in Ochoa's Tesoro de los Romanceros, Paris 1838, S. 81; die Legende von der heiligen Leocadia, in der España sagrada, T. V. p. 485 (Madrid 1763), bei Surius de probatis Sanctorum Historiis T. VII. p. 1007 (Colon. Agr. 1581) und in les Vies des Saints, T. VIII. p. 453 (Paris 1739). Zu Akt II: Coronica del Rey D. Rodrigo, con la destruycion de España,

jeder in einem verschiedenen Jahrhundert spielt, der erste im siebenten, unter der Regierung des Westgothenkönigs Recisund, der zweite im achten, zur Zeit der Eroberung Spaniens durch Tarik, der dritte im eilften, zur Zeit der Wiedereinnahme von Toledo. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet das wunderthätige Muttergottesbild in seiner Entstehung, Versenkung und Erlösung, und in der Beziehung aller Scenen auf dieses Centrum ist die Einheit der Composition zu suchen.

La cisma de Inglaterra [49]). Der Vorwurf dieser Tragödie trifft in vielen Punkten mit dem von Shakspeares Heinrich VIII. zusammen. Man begreift, wie ungeheuer die Verschiedenheit der beiden Werke sein muß. Wenn das englische Drama auf die Verherrlichung der Elisabeth abzielt, so zieht sich durch das spanische offenbar die Tendenz, der ketzerischen Königin den Makel der unehelichen Geburt anzuheften. Die unglückliche Anna Boleyn, die Mutter der Elisabeth, wird als ein wollüstiges, allen Lastern ergebenes Weib geschildert, und neben ihr erscheint in gleich gehässigem Lichte der hochfahrende Cardinal Wolsey; dagegen sind die katholische Maria und die spanische Prinzessin Katharina (die verstoßene Gemahlin Heinrich's VIII.) mit den schönsten Tu-

Valladolid 1527, die Romanzen bei Ochoa, S. 81 — 90, und Mariana de rebus Hispaniae, L. VI. Cap. 22. Zu Akt III: die Memorias de la Iglesia de Toledo vom Erzbischof Rodrigo, und Ferreras Geschichte von Spanien (franz. Uebersetzung von d'Hermilly, Paris 1751, Tom. III. p. 436).

[49]) Das Historische ist allem Anschein nach aus dem alten spanischen Volksbuch Historia del Gran Cisma de Inglaterra con sus factores Enrico VIII. y la impia Isabela, welches seinerseits gegründet ist au Nicolai Sanderi de Origine ac progressu schismatis Anglicani (Olivae 1690). — Ueber unser Drama vgl. V. Schmidt's kleine Schrift: Die Kirchentrennung von England, Berlin 1819.

genden der Weiblichkeit ausgestattet. Vortrefflich ist die Charakterzeichnung des schwachen und eitlen Königs, in dem doch ein Keim des Guten lebt, welcher nur immer von neuem erstickt wird. Doch genug dieser allgemeinen Bemerkungen; das Drama ist in vieler Hinsicht zu interessant, als daß sein Inhalt nicht ausführlicher dargelegt werden sollte [50]. — Erster Akt. Heinrich der Achte schlummernd in seinem Cabinet. Vor ihm liegt ein Manuscript, woran er gearbeitet hat, die Abhandlung de septem sacramentis. Er träumt, schreibt und spricht im Traum; neben ihm steht des Traumgebilde der Anna Boleyn, welche er bis dahin noch nie gesehen hat, und verwischt mit der linken Hand, was er mit der rechten geschrieben. — In der Ferne hört man die Tritte des Cardinal Wolsey, das Gesicht verschwindet, Heinrich erwacht, aber die Begier nach dem reizenden Wesen ist in seiner Brust geblieben. Wolsey nähert sich; er bringt einen Brief des Papstes Leo des Zehnten und ein neues Buch Luther's. Der König will die Schrift Luther's vor seine Füße werfen und den Brief des Papstes auf seinen Kopf legen; aber zerstreut durch den Gedanken an Anna, verwechselt er beide, wirft das päpstliche Schreiben zu Boden und erhebt das Luther'sche Werk. Vergeblich sucht er das böse Vorzeichen durch erzwungene Auslegung zum Guten umzudeuten. Der Cardinal bleibt allein und zeigt in einem Monolog seinen unersättlichen Ehrgeiz. Carlos, französischer Gesandter, bittet zur Audienz bei Heinrich zugelassen zu werden; der übermüthige Cardinal aber weist ihn stolz zurück. — Carlos, mit einem Freunde allein, entdeckt diesem, daß das Hinderniß,

[50]) Der folgenden Inhaltsanzeige ist die von V. Schmidt, a. a. O., gelieferte zu Grunde gelegt.

wodurch seine Rückreise nach Frankreich verzögert wird, ihm höchst erwünscht ist; denn glühende Liebe zu Anna Boleyn hält ihn fest umstrickt. Das Fräulein ist früher in Frankreich gewesen, dort hat er sie zuerst bei'm Tanz gesehen und geliebt, und sie hat sich ihm ganz ergeben. — Es treten auf von der einen Seite: die Königin Katharina, deren Tochter Maria und ihr Hoffräulein Margaretha Pool; von der anderen Seite führt Thomas Boleyn seine Tochter Anna zur Königin und stellt sie ihr vor. Anna stammelt Schmeicheleien gegen die Fürstin und verflucht dabei in Gedanken ihre untergeordnete Lage, welche sie zwingt, zu knieen. Katharina aber gebietet ihr aufzustehen, denn solche Ehrenbezeugung gebühre nur Gott; dann will sie, die Königin, zu ihrem Gemahl; Wolsey stellt sich vor die Thür des Cabinets und weist sie zurück. Die Königin, entrüstet, zeigt ihm, daß sie ihn durchschaut, daß sie seine stolze Seele in dem erheuchelten Gewande der Demuth erkennt. Der Entlarvte schwört, schwere Rache zu nehmen; überdies hat ihm sein Lehrer, ein Sterndeuter, gesagt, ein Weib werde sein Unglück machen; wer sonst könnte dies sein, als Katharina? — Anna mit ihrem Vater allein. Sie erhält von ihm wohlgemeinte Lehren, wie sie sich zu benehmen habe, und antwortet kalt und verächtlich, denn sie schämt sich ihrer Abkunft. — Carlos mit Anna. Tausend Schwüre besiegeln auf's neue den Bund; Beide reichen sich die Hand zur heimlichen Vermählung. — Von der einen Seite König Heinrich mit Wolsey, von der anderen Katharina mit ihrem Gefolge. Kaum erblickt der König das Fräulein, so erkennt er in ihr jene Traumgestalt, welche ihm seine katholischen Lehren ausgelöscht hat. Entzückt, verwirrt naht er ihr und schlau-demüthige Reden umstricken ihn noch fester. Der arglistige Cardinal beobachtet seinen Herrn und

das Fräulein. Er liest in Beider Herzen, hier teuflischen Hochmuth, dort sinnverwirrende Liebe, und so freut er sich der nahen Rache.

Zweiter Akt. Heinrich in seinem Cabinet, in trostloser Sehnsucht nach Anna. Nur der Cardinal und der Gracioso **Pasquin** sind um ihn, aber zerstreuen die tiefe Schwermuth seiner Seele nicht. Die Königin mit ihrem Gefolge kommt, den geliebten Gemahl zu erheitern. Weil Anna bei ihr ist, nimmt er sie an. Musik, Gesang und Tanz sollen den Kummer zertheilen. Wolsey muß sich auf Katharina's Befehl entfernen. Ein zärtliches Thema (letra) wird gesungen, und die Königin selbst fügt eine Glosse hinzu. Heinrich sieht nur nach Anna. Vergeblich rauschen die Klänge an seinen Ohren vorüber. Jetzt tanzt Anna und fällt, wie zufällig, hin zu den Füßen des liebetrunkenen Fürsten. — Nun läßt sich Carlos melden und wird angenommen. Er hält im Namen des Herzogs von Orleans an um die Prinzessin Maria. Heinrich bescheidet ihn auf ein ander Mal. — Wolsey allein. Alle Qualen gedemüthigter Eifersucht zerreißen sein Herz. Nach Leo des Zehnten Tode hat Kaiser Karl der Fünfte seinem Lehrer Adrian zum päpstlichen Stuhl verholfen, eine Würde, auf welche Wolsey gerechnet hatte. Dem Kaiser kann er nicht beikommen, aber dessen Tante, die unschuldige Königin Katharina, soll seine Rache fühlen. Zu ihm tritt Anna. Beide haben sich erkannt; Beide treibt dieselbe Gesinnung. Sie schwört, nur seinen Vortheil vor Augen zu haben, wenn er ihr zum Thron verhilft, verflucht sich selbst zum schimpflichen Tode durch Henkers Hand, wenn sie je die Pflicht der Dankbarkeit verletzen sollte. Anna bleibt allein; der König, von Leidenschaft besiegt, wirbt um das reizende Mädchen. Unendliche Liebe, versichert sie, treibt sie zu ihm; mit süßschmeichelnden

Worten und Blicken fesselt sie ihn noch mehr, und läßt so den bethörten Mann stehen. Da schleicht Wolsey heran und spricht zu ihm: „Deine Ehe mit Katharina ist verboten und nichtig; Du kannst, Du mußt Dich von ihr scheiden!“ Die Einsicht widerstrebt, aber der ungebändigte Wille billigt den Vorschlag. Der Cardinal muß schleunig die Staatsräthe zu einem Parlament zusammenberufen. — Parlaments-Sitzung. Auf einem Thron Heinrich und Katharina, mit Krone und Scepter; neben der Königin sitzt die Prinzessin Maria, und hinter dem König steht Wolsey. Heinrich erklärt feierlich, seine Ehe mit Katharina sei ungültig, indeß sei seine Tochter Maria rechtmäßige Thronerbin von England. Zum Schluß bemerkt er, daß demjenigen, welcher die Gründe der Scheidung nicht zureichend finde, der Kopf augenblicklich abgeschlagen werden solle. Die Königin antwortet hierauf in einer langen Rede voll Liebe, Ergebung und Bitten an ihren Gemahl, daß er nicht aus Rücksichten irgend einer Art das Heil seiner Seele auf das Spiel setzen möge; der Fürst aber dreht ihr den Rücken und entfernt sich langsam ohne Antwort. Carlos eilt entsetzt mit dieser Nachricht an den französischen Hof; Wolsey rächt sich für die Huldigungen, welche er früher gezwungen war, seiner Königin zu leisten, indem er mit Hohn die Prinzessin Maria den Armen der Mutter entreißt; jetzt wendet sich die Königin an Anna und bittet um ihre Fürsprache; schweigend, mit verhehlter Freude, wendet diese sich weg, und nur Margaretha harrt liebend bei der Verstoßenen aus.

Dritter Akt. Lange Zeit ist verflossen, Anna mit Heinrich vermählt; da der Papst nicht in die Scheidung hat willigen wollen, so hat sich Heinrich von der katholischen Kirche losgesagt und die Klöster und geistlichen Güter eingezogen. Katharina lebt in einer ärmlichen Wohnung bei London. Carlos ist

aus Frankreich abermals nach England gereist, um seine geliebte Anna zu ehelichen, und findet sie jetzt als Königin; nur noch Ein Mal will er sie sehen und ihr die Pfänder voriger Liebe zurückgeben. Nach ihm tritt Wolsey auf; ihm folgen mehrere arme verwundete Soldaten, welche ihm Bittschriften überreichen. Diese wirft er zur Thüre hinaus. Dann ist er allein mit der neuen Königin Anna. Er bittet sie, ihn bei seinem Gesuch um die Präsidentschaft des Reichs zu unterstützen; allein sie hat diese Stelle schon an ihren Vater vergeben, und das ohne Wissen des Cardinals. Wüthend droht ihr der Priester, sie in das Nichts zurück zu schleudern, aus dem er sie gezogen, und sie beschließt, ihre Gewalt und List als Frau den Ränken des Pfaffen entgegen zu stellen. — Heinrich mit Anna. Er zeigt seinem geliebten Weibe einen Brief voll leerer Trostgründe an die verstoßene Katharina; Anna erbittet sich denselben zur Durchsicht, mit dem geheimen Vorsatz, Gift hinein zu thun. Dann beklagt sie sich über den frechen Hochmuth und die Beleidigungen des Cardinals Wolsey, und fleht schmeichelnd um Rache. So bricht sie den Eid, den sie ihrem Beförderer geleistet hatte, wie früher den, wodurch sie dem Carlos auf ewig verbunden war, und Wolsey wird in der falschen Auslegung jener Prophezeihung gefangen: „ein Weib werde ihn stürzen.“ Indem er dies auf Katharina gedeutet hatte, hat er sich selbst seine Feindin groß gezogen. Heinrich verjagt ihn schimpflich vom Hofe und gibt den von ihm gemißhandelten Kriegern seine Schätze und Güter preis. — Landsitz der verstoßenen Königin Katharina. In gottergebener Traurigkeit wandelt sie mit Margaretha unter Feldblumen auf einsamer Flur. Da naht Wolsey, dürftig, flüchtig, hungrig, und fleht um ein Almosen. Die Königin hatte sich verhüllt, um

ihn nicht zu beschämen, und ihm ihr letztes Geschmeide gereicht. Jetzt entschleiert sie sich auf sein Bitten; verzweifelt dankt er ihr. Es kommen Diener des Königs; er glaubt, daß sie ihn verfolgen, wirft sich in blinder Wuth von einem Felsen hinab und stirbt. Die Diener bringen jenen vergifteten Brief, welchen die Fürstin freudig und ergeben von ihrem Herrn und Gemahl annimmt. — London. Schloß. Der König, argwöhnisch durch böses Gewissen, horcht in dem Zimmer seiner Gemahlin. Sie entfernt ihre Hofdamen und glaubt jetzt mit Carlos allein zu sein. Dieser überreicht der treulosen Gattin die Pfänder früherer Liebe. Sie versichert, nur ihn liebe sie, Heinrich's Krone sei ihr werth, aber nicht er selbst. Aber Carlos wirft die zärtlichen Briefe der Königin von sich auf den Boden und entfernt sich voll Unwillen und Verachtung. Dem König ist die Binde von den Augen genommen; er ergreift einen Brief und sieht den Verrath bestätigt. Er läßt Anna durch ihren eignen Vater gefangen nehmen; Alles hat Heinrich der Liebe für sie geopfert, gegen sein eigenes, besseres Gefühl, und sieht sich jetzt eben hierin verrathen. Wohin soll er sich wenden, als zur verstoßenen Katharina? Er will sie wieder annehmen; da erscheint seine und ihre Tochter Maria in Trauerkleidern, und meldet den frühzeitigen Tod der geduldigen Fürstin. Heinrich, in tiefem Schmerz, beugt sein Haupt, und klagt sich selbst der Sünde an. Um gut zu machen, was noch möglich ist, verspricht er der Maria, sie mit Philipp dem Zweiten von Spanien zu vermählen. Dann läßt er das Parlament versammeln und ihr als Thronerbin von den Ständen huldigen. Sie sitzt auf dem Thron, zu ihren Füßen liegt der Leichnam der Anna Boleyn. Als eifrige Katholikin willigt sie nicht in Beibehaltung der Glaubensfreiheit, noch in die Veräußerung der kirchlichen Güter. Heinrich räth

ihr, ihre Gesinnungen bis auf gelegnere Zeit zu verbergen. Das Volk huldigt und ein Hauptmann schließt mit den Worten: „Hier endet das Schauspiel vom gelehrten Ignoranten Heinrich und vom Tode der Anna Boleyn."

La Aurora en Copacavana[51]). In diesem Drama, dessen Titel die über Peru aufgehende Sonne des christlichen Heiles bedeutet, hat der Dichter seine reiche Phantasie besonders glänzend entfaltet. Der Anfang, welcher die Feste der Indianer in dem Sonnentempel von Copacavana darstellt, ist prachtvoll. Die Hymnen der Götzendiener werden durch Kanonenschüsse unterbrochen, welche die Ankunft von Pizarro's Flotte verkündigen. Der Anblick der Schiffe und der Donner des Geschützes verbreiten allgemeines Entsetzen; die erzürnten Götter verlangen ein Menschenopfer, und zwar die Priesterin Guacolda, die sowohl von dem Inka, als von dem Helden Yupangui geliebt wird. Der Inka, von der als wirkliches Wesen vorgeführten Idolatrie bethört, gibt seine Zustimmung zu der Opferung, Yupangui aber entreißt die Geliebte ihren blutdürstigen Verfolgern. — Der zweite Akt zeigt die nun gelandeten Spanier im Kampfe mit den Indianern. In einer der glänzendsten Scenen ist das christliche Heer in der eroberten Stadt Cuzko eingeschlossen, deren hölzerne Häuser von den Indianern in Brand gesteckt sind, um ihre Feinde zu ersticken; aber die Jungfrau Maria, von Pizarro ange-

[51]) Ueber das Historische s. Garcilaso de la Vega Comentarios reales que tratan del origen de los Incas. Lisboa 1609 fol., und id. Historia de las guerras civiles de los españoles en las Indias. Francisco Xeres, Verdadera Relacion de la conquista del Peru y Provincia de Cuzco. Salamanca 1547. Agustin de Zarate. Historia del descubrimiento y Conquista de la provincia del Peru (bei Barcia, Hist. prim. Tom. III).

rufen, eilt ihren Bekennern zu Hülfe, zeigt sich inmitten einer Engelglorie über der brennenden Stadt und löscht die Feuersbrunst. Dasselbe Gesicht erscheint dem Jupangui, der die Indianer anführt, und erfüllt ihn mit einem bisher unbekannten Gefühl von Andacht; als er bald darauf den Zufluchtsort seiner Guacolda entdeckt sieht, ruft er die himmlische Erscheinung an und wird, nebst der Geliebten, durch sie seinen Feinden entrückt. — Im dritten Akt sehen wir ganz Peru den Spaniern unterworfen und zum Christenthum bekehrt, und diese Verwandlung des Sonnendienstes in die Verehrung der wahren Heilssonne wird besonders in Jupangui dargestellt. Ganz erfüllt von der Vision der heiligen Jungfrau, hat dieser keinen anderen Gedanken, als dieselbe so, wie sie seiner Seele vorschwebt, in Form einer Statue abzubilden; aber mit seinen rohen Werkzeugen will ihm dies nicht gelingen, und er sieht sich dem Spott seiner Landsleute ausgesetzt. Endlich sendet die Jungfrau ihm, gerührt durch seinen Glauben, zwei Engel, die das Bild vollenden müssen. Mit einem Fest zu Ehren dieses Wunders schließt das Drama. — Dieser Schattenriß der Handlung zeigt, mit wie reichem und glänzendem Leben das Schauspiel die Bühne erfüllt; den schimmernden Farbenschmuck der Poesie mag man sich hinzudenken. In Bezug auf den Tadel, der den Mangel eines strengen inneren Zusammenhanges der Action, so wie noch einiges Andere treffen könnte, machen wir mit Malsburg darauf aufmerksam, wie der Hauptgedanke des Ganzen in der Verklärung des Sonnencultus zum Christenthum liegt, und wie weise der Dichter, um das Abstoßende der gewaltsamen Bekehrung eines besiegten Volkes durch die Sieger zu heben, ein bei den Peruanern vorhandenes, nur noch schlummerndes Christenthum, welches durch die Landung der Europäer ge-

weckt wird, angenommen hat. — Zu bemerken ist die Figur der Idolatria, da Calderon in seinen Comödien selten allegorische Personen angewandt hat; allein die Annahme Schlegel's, der Dichter habe hierbei die Numantia des Cervantes vor Augen gehabt, ist ohne Grund; denn zahllose Comödien Lope's und Anderer, der Autos gar nicht zu gedenken, konnten ihm eben so gut zum Vorbilde dienen.

El gran Principe de Fez[52]). Ein Maurischer Fürst wird durch einen Vers des Koran zu einem höheren, aber noch unbestimmten, religiösen Triebe angeregt, und verläßt, um in einer Pilgerfahrt nach Mekka die Befriedigung desselben zu suchen, sein Weib und sein Vaterland. Unterwegs geräth er in christliche Gefangenschaft, und nun wird ihm klar, was ihn bisher als geheimnißvoller Zug geleitet; er bekennt das Christenthum und wird zuletzt Verbreiter des Evangeliums unter den Heiden. — Auch in diesem Drama, das unter den religiösen Dichtungen Calderon's nur eine untergeordnete Stelle einnimmt, tritt eine allegorische Figur, die Religion, auf.

San Francisco de Borja. Dies in den Gesammtausgaben des Calderon fehlende Stück gehört allem Anschein nach den späteren Lebensjahren des Verfassers an. Der Stoff sträubte sich zu sehr gegen poetische Behandlung, als daß der Dichter, selbst in der Zeit seiner besten Kraft, ihn zu einem gelungenen Drama hätte gestalten können. Ueber das Leben des in Spanien so gefeierten Borja s. Tanner Societas Jesu p., 121, Prdgae 1694.

[52]) Die der Handlung zu Grunde liegende Begebenheit scheint sich zu Calderon's Lebzeiten zugetragen zu haben; dafür spricht die Erwähnung des Papstes Innocenz X. (1644—1655) und des Jesuiten-Generals Giovanni Paolo Oliva († 1681).

La Sibila del Oriente. Für die Aufführung am Feste der Kreuztragung geschrieben. Der Stoff ist aus dem zweiten Buch Samuelis, dem ersten der Könige, den beiden Büchern der Chronica und Josephi Antiquitates Judaicae I., Buch 7 u. 8, Cap 6. Der Charakter der Königin von Saba weist auf die Sibyllen der mittelalterlichen Legende zurück, die das Amt hatten, den Heiden die Zukunft des Erlösers zu verkündigen. Unser Drama wird von Calderon in dem Verzeichnisse seiner Schauspiele, welches er 1680 für den Herzog von Veragua entwarf, nicht genannt; man hat daraus geschlossen, es müsse eines der spätesten, wo nicht das allerletzte seiner Dramen sein; allein da jener Catalog noch mehrere andere unzweifelhaft ächte Werke übergeht, so kann auf diesen Umstand nicht viel Gewicht gelegt werden, wenngleich die innere Beschaffenheit des Gedichtes die Vermuthung zu unterstützen scheint. Der Dichter hat die ganze Fülle seiner Andacht in dies wunderbare Werk ergossen und die ganze Erhabenheit der alttestamentlichen Poesie in dasselbe aufgenommen. „Wenn im Allgemeinen — sagt v. d. Malsburg — das Gefühl der Anbetung eines Höheren die erste Quelle aller Poesie ist, so ist diesem Gefühl wohl von keinem Dichter ein erhabeneres Denkmal gesetzt worden, als von Calderon in seiner „Seherin des Morgens", welche er wahrscheinlich im hohen Alter schrieb, als seine Seele ganz und einzig von den hehren Wundern der Religion erfüllt war. Wie im alten Testamente alle Wurzeln des neuen liegen, ist hier auf das herrlichste entwickelt, und das ist eine der wunderbaren Schönheiten dieses Schauspiels, daß die Handlung selbst, die wir sehen, bis in alle Einzelnheiten immer zu einer höheren Bedeutung erhoben ist. Dem Bilde gleich, das ein tiefes Geheimniß in sich schließt, ist sie nur eine Verkünderin jenes heilig Ver-

borgensten, das wir dadurch im Geiste zugleich mit erleben und wovon wir uns ergriffen und durchdrungen fühlen. Mit dem Auge des Sehers bewaffnet, erblicken wir das ganze erhabene Werk der Welterlösung des Heilandes, und wie wir den Tempelbau Salomonis emporsteigen und sich vollenden sehen, so sehen wir zugleich in staunender Ueberraschung die Kirche Christi sich im Geiste auferbauen; hier ist der Dichter zum Propheten, die Dichtung zur Offenbarung geworden, und Alles, was beide an glänzendem Zauber besitzen, erkennt man wieder, ganz in Demuth und Selbstvernichtung hinggegeben dem Dienste des Höchsten und der Verkündigung jener noch in Worten unaussprechbaren Mysterien. Wie der Dichter das Göttliche erhoben, ist er von ihm wieder verklärt worden, und auf solche Weise hat er sich übertroffen, ist aber selbst darin unübertreffbar geblieben."

An die bisher aufgezählten Dramen, die wegen des vorherrschenden religiösen Interesses am füglichsten als geistliche bezeichnet wurden, schließen sich zwei, die den äußerlichen Umrissen nach zwar schon ganz außerhalb dieses Gebietes fallen, aber wegen des religiösen Gedankens, der im Hintergrunde der stark hervortretenden Symbolik liegt, am passendsten den obigen angereiht werden. Es sind die folgenden:

La estatua de Prometeo, eine tiefsinnige Bearbeitung der Mythe vom Prometheus, welche hier nach christlichen Ideen behandelt ist. Prometheus formt ein Abbild der Minerva, der ewigen Vernunft, und wird von der Göttin im Fluge durch die Himmelsräume zum Palast des Sonnengottes geführt, dem er einen Strahl raubt, mit dessen Hülfe die Natur belebt wird; aber die in's Leben getretene Vernunft entzündet neben dem Lichte auch die Zwietracht, und aus der von ihr geöffneten Urne verbreiten sich Haß und

Feindschaft, wie ein verdunkelnder Rauch, über das Menschengeschlecht; die Brüder Prometheus und Epimetheus bekriegen sich nun, und der Krieg verwüstet die junge Erde. Endlich jedoch läßt sich Apollo durch die Bitten der Minerva zur Gnade stimmen, verwandelt den Rauch in Lichtstrahlen und führt Liebe und Versöhnung auf die Erde zurück.

La vida es sueño. Alles Wesentliche im Plan dieser vielleicht gefeiertsten von Calderon's Dichtungen scheint eigene Erfindung des Spaniers zu sein. Nur zu den äußeren Umrissen der Begebenheit, welche die Traumähnlichkeit des menschlichen Lebens symbolisch darstellen soll, mag eine Erzählung in Marco Polo **de Consuetudinibus et Conditionibus Orientalium Regionum Lib., II. cap. 28** Veranlassung gegeben haben. Nah verwandt hiermit ist das morgenländische Märchen vom erwachten Schläfer, welches vielleicht durch Tradition schon früh nach Europa kam. In den abendländischen Novellen kommen verwandte Erfindungen mehrfach vor, z. B. Decameron, Tag 3, Nov. 8; Grazzini (Londoner Ausgabe von **1793) T. II. pag 117.** Aus diesen Quellen ist die Einfassung von Shakspear's **Taming of the shrew** und ein noch älteres englisches in den **six old plays** abgedrucktes Lustspiel geflossen; ebenso Holberg's Jeppe paa Bierge. Calderon aber hat die Erfindung, die in den genannten Stücken als komisches Motiv gebraucht worden ist, von der ernsten Seite gefaßt und zur Darstellung der Idee von der Nichtigkeit des Menschenlebens in seiner flüchtigen Erscheinung benutzt. Betrachten wir dies Stück in seinen äußeren Umrissen, so fällt es ganz in die schon vor Calderon auf der spanischen Bühne heimische Classe von Dramen, welche von abenteuerlichen und phantastischen Begebenheiten wimmeln und, um einen freieren Spielraum für die Phantasie zu gewinnen, sich ein fabelhaftes

Wunderland erschaffen, in dem die menschliche Natur anderen Gesetzen, als denen der Wirklichkeit, unterworfen zu sein scheint; aber welch ein Unterschied zwischen den früheren, meist rohen Spektakelstücken dieser Gattung und dem Gedankengehalt des Calderon'schen Drama's, welches dem Geiste wie eine Offenbarung aus dem Jenseits entgegen tritt und das Endliche gleichsam vernichtet, um die Ewigkeit als das allein Gültige hinzustellen! — Unser Dichter scheint an der Schilderung, wie ein menschliches Wesen in tiefster Abgeschiedenheit von den übrigen Sterblichen auferzogen wird, großes Gefallen gefunden zu haben, denn noch in vielen anderen Stücken wiederholt er Aehnliches, z. B. in **Las cadenas del Demonio, Apolo y Climene, La hija del aire, Leonido y Marfisa, El monstruo de los jardines** und **Eco y Narciso.** Die Idee hierzu hat ihm wahrscheinlich der geistliche Roman Barlaam und Josaphat gegeben, wo erzählt wird, ein Prinz sei wegen eines ihm sonst drohenden Unglücks bis zu seinem zehnten Jahre in einer dunklen Höhle verschlossen gehalten und erst nach Ablauf dieser Zeit bei einem Hoffeste an's Tageslicht geführt worden, wo er sich mit Erstaunen von vielen Kostbarkeiten und schön geschmückten Herren und Frauen umgeben gefunden habe. Dies Letztere hat dem Calderon wohl in der Anfangsscene des zweiten Aktes vorgeschwebt.

Wir wenden uns zu den Schauspielen Calderon's, deren Stoff entweder unmittelbar der Geschichte entnommen oder, wenn erfunden, doch in historische Umgebungen verlegt ist. Zunächst ziehen diejenigen, welche auf spanischem Boden spielen, unsere Aufmerksamkeit auf sich. Es ward schon gesagt, daß unser Dichter sich selten, wie Lope de Vega, in den Geist der Vergangenheit vertieft, daß er vielmehr gewöhnlich seine Zeit zum Typus der vergangenen gemacht und deshalb nicht in

wahrhaft historischem Sinne gedichtet hat. Wenn nun dies als ein Uebelstand erscheint, so muß doch hinzugefügt werden, daß Calderon sich nicht, wie sein Vorgänger, in sehr frühe Perioden der spanischen Geschichte, nie in das frühere Mittelalter oder in die Zeit des Wiederauflebens der christlichen Reiche versteigt, sondern nur bis zu den nächstvergangenen Jahrhunderten hinaufgeht, und sich daher in einem Kreise bewegt, in welchem sein Verfahren wenigstens keine groben Unwahrscheinlichkeiten und Verletzungen der historischen Wahrheit nach sich zieht. Dies vorausgeschickt, müssen wir Calderon's Werken aus der spanischen Geschichte oder Sage außer ihrem künstlerischen Werth, der sie in die vorderste Reihe seiner Hervorbringungen stellt, auch noch das ganz besondere Interesse zugestehen, daß sie uns überraschende Blicke in den Geist und das innerste Leben der spanischen Nation im siebzehnten Jahrhundert thun lassen und uns vielleicht besser, als die geschichtlichen Urkunden, mit der Sinnesart und Sitte derselben bekannt machen. Heben wir in dieser Beziehung nur Einiges hervor. Besonders eigenthümlich tritt uns aus ihnen die Verherrlichung der Königsgewalt entgegen, die früher nie bis zu dieser Spitze getrieben worden war. Die älteren Dichter hatten sich nie gescheut, die Könige ganz in dem Lichte der gewöhnlichen Sterblichen und oft als mit den schlimmsten Eigenschaften behaftet zu zeigen, sie hatten kein Bedenken getragen, dem Vasallen eine edle und freie Sprache gegen den Tyrannen in den Mund zu legen. Wie kühn und selbstständig tritt Guillen de Castro's Cid dem König Sancho gegenüber auf! Wie trotzig und übermüthig geberdet sich Lope's Bernardo del Carpio gegen Alfons den Keuschen! In wie vielen Stücken sahen wir die königliche Macht wegen der Verschuldungen ihrer Träger gedemüthigt werden! Calderon's Könige dagegen scheinen einer anderen

Weltordnung anzugehören, als die gemeinen Sterblichen; sie scheinen von den Banden und Gesetzen der übrigen Menschen frei zu sein; sogar ihre Fehler und Schwächen werden in einem verschönernden Lichte dargestellt. Die Verehrung des Dichters für die absolute Macht war so groß, daß er glaubte, die Repräsentanten derselben nur in einer gewissen Entfernung zeigen zu dürfen, und sie deshalb auch nicht in ihren Privatverhältnissen oder Staatshandlungen, sondern gleichsam als höhere Mächte geschildert hat, welche wie eine Providenz über die Schicksale der Welt schalten. So übermächtig ist nach ihm die Pflicht der Unterwürfigkeit gegen den angestammten Herrscher, daß dieser selbst die Gesetze der Ehre zum Opfer gebracht werden. Dies ist um so merkwürdiger, als Calderon im Uebrigen die Reizbarkeit des Ehrgefühls bis zu einem Grade der Exaltation gesteigert zeigt, wie kein Dichter vor ihm, und gerade einige seiner historischen Schauspiele hiervon die auffallendsten Beispiele darbieten. Ueberhaupt enthüllt uns diese Classe von Calderon's Dramen noch mehr, als irgend eine andere derselben, die Extravaganz und Uebertreibungssucht, die von jeher einen Grundzug im Geiste der Spanier gebildet hat. Es lohnt wohl der Mühe, bei diesem Zuge, ohne dessen Kenntniß uns Manches in diesen Schauspielen befremdend sein muß, einen Augenblick zu verweilen, um die seltsamen, unseren Begriffen oft so sehr widerstrebenden, moralischen Grundsätze, die das Leben im damaligen Spanien bestimmten, hervorzuheben. Der Charakter der Spanier hatte, wie dies schon die Anfänge ihrer Geschichte darthun, von jeher eine eherne Festigkeit und Beharrlichkeit gezeigt; aber nicht allein nach der guten Seite hin wandte er diese Eigenschaft, nein, er erschöpfte auch das Vorurtheil schonungslos und unerbittlich bis zur äußersten Consequenz. Durch eine fest geschmiedete Kette von Schlüssen

bildete sich so ein Sittengesetz, welches der wahren Moral oft auf's grellste widersprach, indem es die Rücksicht auf zufällige äußere Verhältnisse zur Basis des Handelns machte. Auf diese Art galt es nicht allein für Recht, sondern für Pflicht, die Sache eines Freundes oder Verwandten, mochte sie auch noch so ungerecht sein, gegen Jedermann mit Blut und Leben zu vertheidigen; so konnte man die Verwerflichkeit einer That einsehen und war nach spanischen Begriffen doch verpflichtet, sie auszuführen, sobald der König sie verlangte, und so heiligte die allgemeine Ansicht nicht allein die Blutrache, nein, sie stellte sogar das Gesetz auf, jede Kränkung, ja jeden Schein von Beleidigung in Blut zu tilgen. Der hier berührte Punkt ist schon früher verschiedentlich zur Sprache gekommen, aber wir müssen hier ausdrücklich darauf zurückkommen, weil verschiedene der folgenden Schauspiele Calderon's nicht anders in ihrem rechten Lichte aufgefaßt werden können, als wenn man weiß, was die Ehre nach spanischen Begriffen war und welche Forderungen sie an den Einzelnen stellte. Die Wahrnehmung oder der bloße Verdacht, daß eine Dame mit einem Fremden gesprochen habe, daß ein solcher in ihr Haus eingedrungen sei, oder daß sie eine Neigung zu ihm fühle, führten die feste Ueberzeugung von einer strafbaren Verbindung mit sich, und legten dem Vater, Bruder oder Gatten die Pflicht auf, ihrer beschimpften Ehre Genugthuung zu verschaffen. Die allgemeine Sitte verlangte dies so unbedingt, daß kein Einzelner sich der Forderung entziehen konnte. Der Mord stand daher immer im Hintergrunde der Liebe; selbst der leisesten Kränkung mußte ein blutiges Opfer fallen, und es genügte nicht, daß der Beleidigte fiel; die Tochter, Schwester oder Frau, mochte sie auch ganz unschuldig sein, wurde in den Untergang mit hinabgezogen. Die Leidenschaftlichkeit des Südländers mußte nun

das durch die Macht der öffentlichen Meinung angeregte Bedürfniß der Rache noch steigern, und so rechtfertigte man selbst die grausamsten Mittel, die gehässigsten und verrätherischsten Wege, um dies Ziel zu erreichen. Ganz in diesem Sinne bringen denn die dramatischen Dichter die entsetzlichsten Rachethaten auf die Scene, ja lassen dieselben von ihren Lieblingshelden vollbringen. Sie schildern zwar die Kämpfe des subjektiven Gefühls gegen die Macht der allgemeinen Sitte, sie lassen uns Klagen hören, in denen die Beleidigten ihre Ueberzeugung von der Nichtigkeit des Ehrengesetzes aussprechen, und schon Lope de Vega legt einem seiner Helden die folgenden Worte in den Mund: „Verflucht sei'st du, o Ehre! verruchte Erfindung der Menschen, welche die Gesetze der Natur umstößt! Wehe über den, der dich erfunden hat!" Aber dies sind nur augenblickliche Ergüsse der Empfindung, denen kein Gehör gegeben werden kann, und sie dienen nach der Absicht der Dichter nur dazu, die Willensfestigkeit ihrer Helden, die trotz des widerstrebenden Gefühles die verhaßte That doch vollbringen, in helleres Licht zu stellen. — Dies glaubten wir für die richtige Auffassung einiger der folgenden Dramen vorausschicken zu müssen. Unter den Schauspielen aus der spanischen Geschichte begreifen wir füglich sogleich auch die aus der portugiesischen, in deren Ton und Farbe sich keine Verschiedenheit von den ersteren bemerklich macht.

La niña de Gomez Arias behandelt eine Begebenheit, die sich zur Zeit Ferdinand's und der Isabella, während des ersten Aufstandes der Mauren in den Alpujarras zugetragen haben muß. Man wird sich in Mendoza und Marmol Carvajal vergebens nach einer historischen Nachricht über dieselbe umsehen. Die rührende Geschichte hatte zu einer Volksromanze Anlaß gegeben, die, wie man aus vielfachen Anspielungen

bei spanischen Dichtern steht, sehr verbreitet war (s. z. B. Cervantes Ocho Comedias, Ausgabe von 1742, Tom. II. p. 317). Der Erste, der den Gegenstand dramatisch behandelte, war Luis Velez de Guevara. Sein sehr vorzügliches Schauspiel hat denselben Titel, wie das des Calderon. Man kann dem Letztern den Ruhm nicht absprechen, seinen Vorgänger in jeder Hinsicht noch übertroffen zu haben. Der Held unseres Drama's, Gomez Arias, ist ein Wüstling, ungefähr wie Tirso's Don Juan. Die junge, unschuldige Dorothea fällt seinen Verführungskünsten zum Opfer und läßt sich von ihm aus dem väterlichen Hause entführen. Ihrer schon überdrüssig, verläßt er sie, während sie schläft, in einer wilden Gegend der Alpujarras, wo sich, nach der Einnahme von Granada, noch einige Mauren in Unabhängigkeit gegen die christlichen Waffen behaupten. Erwachend sucht Dorothea ihren Geliebten, erblickt aber statt seiner maurische Krieger, welche sich ihrer bemächtigen und sie gefangen fortschleppen. Nicht lange nachher wird sie von christlichen Soldaten befreit und nach Guadix in ein Haus geführt, wo sie wieder mit Gomez Arias zusammentrifft. Dieser geht hier damit um, ein anderes Mädchen zu entführen, schleppt aber bei Nacht durch Irrthum Dorothea mit sich fort. Bei Tagesanbruch erkennt er sie. Sie befinden sich an demselben Orte, wo er sie das erste Mal verließ, am Fuße der maurischen Festung Benameri. Außer sich über seine Täuschung, mißhandelt er die Unglückliche und geht damit um, sie von Neuem zu verlassen. Dorothea jammert und fleht um Mitleid; aber der Erbarmungslose faßt einen noch abscheulicheren Entschluß, und ruft die Mauren herbei, um die beispiellos Betrogene an sie zu verhandeln. Die Rede, in welcher das trostlose Mädchen den Unbarmherzigen beschwört, sie nicht zu verlassen, ist ein Gipfelpunkt von Calderon's

Poesie; gewaltig und stürmisch im Ausdruck der Verzweiflung, voll tiefster und innigster Rührung in dem der bittenden Hülflosigkeit, wälzt sie sich gleich einem reißenden Strome fort, und mit unvergleichlicher Wirkung sind dabei die Worte der alten Romanze benutzt. Aber der starre Sinn des Gomez Arias wird nicht bewegt; der Unmenschliche läßt die Verzweifelnde in den Händen der Mauren. Bald rückt die Königin Isabelle mit einem Heerzug heran und nimmt die Festung ein, wo sie aus dem Munde der Gefangenen die grause, an ihr verübte Missethat erfährt; sie läßt den Frevler verhaften, zwingt ihn, Dorotheen durch Darreichung seiner Hand die Ehre wiederzugeben, und läßt dann sein Haupt auf dem Schaffot fallen. — Von der hinreißenden Wirkung dieses Stücks auf der Bühne erzählt La Huerta ein bemerkenswerthes Beispiel. Die Alcaldes de Corte, welchen die Aufsicht über das Theater oblag, hatten ihren Platz auf der Bühne, und waren von einigen Alguacils begleitet. In der Scene nun, wo Gomez Arias das unglückliche Mädchen, das er verführt hat, an die Mohren verkaufen will, wurde einer der Alguacils so von der Lebendigkeit und Naturwahrheit der Darstellung hingerissen, daß er mit gezogenem Schwert auf den Schauspieler losging, der die Rolle des Gomez spielte, und ihn zur Flucht zwang.

El postrer duelo de España [53]). Man muß sich wun-

[53]) Die Catastrophe des Schauspiels ist aus Heuter Delff's Beschreibung des Zweikampfs, so um 11 Uhr Vormittags am 29sten Dec. 1522 zu Valladolid gehalten. (Abgedruckt in Leben, Regierung und Absterben der Könige von Hispanien. Nürnberg 1684. S. 491.) Die Veranlassung dieses Duells scheint Erfindung des Dichters zu sein, wenn nicht eine Volkssage zu Grunde lag. Auf dem Tridentinischen Concil wurden die öffentlichen Zweikämpfe oder Gottesgerichte verboten (Synod. Trid., Sess. 25 cap. 19), und hiernach mag jenes Duell wirklich, wie der Titel sagt, das letzte in Spanien gewesen sein.

dern, daß die deutschen Uebersetzer des Calderon dieses großartige Gedicht unberücksichtigt gelassen haben. Es gehört in jeder Hinsicht zu den meisterhaftesten seiner Werke und vereinigt die tiefsinnigste Kunst der Composition mit dem gewaltigsten theatralischen Leben; auch der Styl ist fast durchaus vortrefflich. Vielleicht in keinem andern Drama selbst unseres Dichters ist der Begriff der Ehre, als der das ganze Leben beherrschenden Macht, so tief aufgefaßt, und der Conflikt zwischen ihr und dem subjektiven Bewußtsein zu einer so erschütternden Wirkung benutzt worden. Der Verlauf der Handlung ist in der Kürze, wie folgt. Zwei befreundete spanische Ritter, Don Geronimo und Don Pedro, treffen sich nach langer Trennung zu Zaragoza, wo eben zur Feier der Rückkunft Kaiser's Karl V. nach Spanien Spiele und Festlichkeiten veranstaltet werden. Geronimo vertraut dem Freunde, wie eine Dame, Doña Violante, sein Herz zur höchsten Leidenschaft entflammt habe, wie er aber von Eifersucht gequält werde, weil er aus verschiedenen Anzeigen schließen müsse, daß er einen Nebenbuhler bei der Geliebten habe; zugleich bittet er Don Pedro, ihm zur Entdeckung dieses Rivalen behülflich zu sein. Pedro spricht in einem Selbstgespräche den Kampf aus, welchen entgegengesetzte Gefühle in seiner Seele streiten; er selbst nämlich ist Violanten's Geliebter, und wenn nun auf der einen Seite die Pflicht gegen den Freund von ihm verlangt, daß er dies offen gestehe, so hat er auf der anderen Seite Violanten das tiefste Schweigen über ihr Liebesverhältniß angelobt; zugleich vermag er bei dem Geständniß Geronimo's eine Anwandlung von Eifersucht nicht zu unterdrücken, und er beschließt deßhalb, die Geliebte genau zu beobachten, ob er eine Treulosigkeit bei ihr zu entdecken vermöge. Nicht lange darauf, als er sich des Abends bei ihr

befindet, hört er vor ihrem Fenster eine Serenade, macht ihr darüber Vorwürfe, geräth in einen lebhaften Wortwechsel mit ihr und hält sich nun in der Aufwallung für berechtigt, dem Geronimo gegenüber das Schweigen zu brechen. Er stellt dem Freunde vor, wie er der früher Berechtigte sei; allein die Aufregung der Leidenschaft auf beiden Seiten führt zu hitzigen Worten, und die Unterredung endigt mit der Feststellung der Zeit und des Ortes für einen Zweikampf. Als Pedro eben an dem Platze anlangt, wo der Kampf gehalten werden soll, wird er durch einen Sturz mit dem Pferde am Arme beschädigt. Geronimo will nicht dulden, daß das Duell unter diesen Umständen Statt habe, aber Pedro beharrt auf der sofortigen Ausfechtung des Streites. Kaum ist der Kampf begonnen, so entsinkt dem erschöpften Don Pedro das Schwert; sein Gegner will von dem ihm hierdurch dargebotenen Vortheil keinen Gebrauch machen, dieser Edelmuth führt die Versöhnung der beiden Streitenden herbei, und Geronimo gelobt mit feierlichem Eide, nie gegen irgend Jemand etwas über den, nach spanischen Ehrenbegriffen für Pedro demüthigenden Ausgang des Duells verlauten zu lassen. Serafina, eine von Pedro für Violante verschmähte Dame, hat, im Gebüsche versteckt, diesen Auftritt belauscht, und beschließt, dies zu benutzen, um sich an ihrem früheren Liebhaber zu rächen. Die Gelegenheit hierzu findet sich bald. Als Pedro sich nicht lange darauf in zärtlichem Zwiegespräch bei Violanten befindet, tritt Serafina ein und erzählt in höhnischer Weise den Vorgang, dessen Augenzeugin sie gewesen ist, was denn seinen Eindruck auf Violante nicht verfehlt, so daß diese ihren Liebhaber verabschiedet und ihm auferlegt, nicht wieder vor ihr zu erscheinen, bevor er den Flecken getilgt habe, der auf seiner Ehre ruhe. Pedro ist wie zernichtet, und brennt vor Begier, sich an Geronimo

zu rächen, von dem er glaubt, daß er das ihm angelobte Geheimniß verletzt habe. Als er in's Freie tritt, hört er die Bauern ein Spottlied singen, in welchem der Hergang bei jenem unseligen Duell in burlesker Weise erzählt wird; so weltkundig ist seine Schmach schon geworden! Er stellt sich nun vor dem Kaiser dar und verlangt von ihm die Anordnung eines Gottesgerichts, in welchem er die Reinheit seines Namens herstellen und die Wortbrüchigkeit seines Gegners züchtigen will. Der Kaiser willigt ein und bestimmt Zeit und Ort für den feierlichen Zweikampf. Die letzte Scene des Stückes zeigt uns die Plaza mayor von Valladolid und den Kaiser mit seinem Hofstaat, so wie die versammelte Volksmenge, welche sich um die Schranken drängt. Der Kampf wird eröffnet, und die beiden Gegner streiten mit solcher heldenmäßigen Tapferkeit, daß der Kaiser dazwischen tritt und sie von einander zu trennen befiehlt, weil Beide des Siegesruhmes würdig seien und Keiner als schuldig angenommen werden könne. Da tritt Serafina auf und erklärt, daß sie selbst nach ihrer eigenen Wahrnehmung gesprochen und Geronimo das von ihm beschworene Geheimniß nicht verrathen habe. So sinken sich denn die Freunde versöhnt in die Arme und Pedro reicht der Violante seine Hand. Daß auch Geronimo, seine frühere Neigung vergessend, der Serafina einen Antrag macht, ist eine Huldigung an die auf der spanischen Bühne beinahe zum Gesetz gewordene Gewohnheit, daß am Schlusse einer Comödie sich mehrere Paare zusammenfinden müssen.

El medico de su honra [54]). Eine furchtbare Tragödie,

[54]) In den beiden Hauptwerken über die Geschichte Peters des Grausamen, der Historia del rey D. Pedro y su descendencia por Gratia Dei und der Chronica del rey D. Pedro von Lopez de Ayala fin-

herb und verletzend nach unsern Begriffen, und durchaus nach den sittlichen Grundsätzen des damaligen Spaniens, wo sich das Zartgefühl im Punkt der Ehre bis zum Fanatismus gesteigert hatte, zu beurtheilen. Wenn man sich einmal auf diesen Standpunkt gestellt hat und den unser Gefühl beleidigenden Mord der schuldlosen Mencia nach den in Spanien herrschenden Ansichten beurtheilt, so wird man nicht umhin können, dieses Drama für eine der wundervollsten Schöpfungen im ganzen Reiche der Poesie zu erklären. Den Inhalt, und somit auch die durchgängige Meisterschaft der Composition als bekannt voraussetzend, wollen wir nur — mit Damas-Hinard, der seiner französischen Uebersetzung treffliche Bemerkungen über das Stück vorangestellt hat — einige Einzelheiten als besonders bemerkenswerth hervorheben. Als solche erscheinen im ersten Akte die treffliche und so oft nachgeahmte Exposition; im zweiten die Scene, wo Don Guiterre sein Haus durchsucht, um den dort verborgenen Liebhaber seiner Frau zu entdecken, aber nur den Gracioso ertappt, welcher ein lautes Geschrei erhebt, während Mencia voll Entsetzen wähnt, daß ihr Liebhaber entdeckt sei; dann der Monolog, wo Don Gutierre sich bemüht, die Umstände, welche seine Eifersucht erregt haben, so günstig wie möglich auszulegen; darauf die nächtliche Unterredung zwischen Guiterre und seiner Gattin, wo die letztere, in dem Glauben, mit Don Enrique zu reden, den Argwohn ihres Gatten bestätigt; endlich der ganze dritte Akt, ein vollendetes Meisterstück, in dem selbst der kälteste Zuschauer mit athemloser Aufregung dem stürmenden Drange der Begebenheiten folgen

det sich nichts, was über die historische Veranlassung des Drama's Aufschluß gäbe. Ayala erwähnt nur Enrique's ausschweifende Neigung zum weiblichen Geschlecht.

muß und wo eine interessante Scene die andere bis zu jener hindrängt, welche das Stück so erschütternd und energisch beschließt. Wie poetisch und zugleich dramatisch wirksam ist kurz vor der Katastrophe die Erfindung, daß man auf der Straße von einer geheimnißvollen Stimme eine Romanze über die Abreise des Infanten singen hört! Auch die Charakterzeichnung hat eminentes Verdienst; als Beleg für die Feinheit, mit welcher das Bild Gutierre's entworfen ist, sei nur der Zug angeführt, daß er (wie der Dichter absichtlich hervorhebt) troß seiner sonstigen Pflichttreue, auf einen leichten Verdacht hin das Weib, dem er die Hand versprochen hatte, verlassen hat. Die Figur Pedro's, des Rechtspflegers, ist, wie bei fast allen spanischen Dramatikern, in edlerer Weise aufgefaßt, als sie in den Darstellungen der Geschichtschreiber erscheint.

A secreto agravio secreta venganza. Am Schlusse der Tragödie wird gesagt, sie beruhe auf einem wahren Ereignisse. Die Historiker berichten nichts über dasselbe, wohl aber läßt sich die Zeit angeben, in welche es fallen muß. Die beiden ersten Jornadas spielen, wie aus dem Stücke selbst hervorgeht, im Juni 1578, die dritte in der Nacht vor der Einschiffung des Königs Sebastian von Portugal nach Afrika, oder in der vom 23. auf den 24. desselben Monats. — Dieses Drama zeigt in vielleicht noch grelleren Zügen, als der Medico de su honra, die Reizbarkeit des südlichen Volkes in Bezug auf den Ehrenpunkt und die furchtbaren Thaten, die dadurch herbeigeführt wurden. Ein portugiesischer Ritter, Don Lope de Almeyda, der sich bei den glorreichen Unternehmungen seines Volkes in Indien sehr hervorgethan hat, vermählt sich zu Lissabon mit der Spanierin Doña Leonor. Selbst schon bejahrt, ist er sehr zum Argwohn gegen seine junge Gattin aufgelegt. Bald bemerkt er,

daß ein spanischer Ritter Abends oft seine Wohnung umschleicht; ein zweiter Umstand, der ihm Verdacht erregt, ist, daß Leonor, als er mit ihr über seine Kriegspläne spricht, ihm räth, sich dem Zuge des Königs nach Afrika anzuschließen. Da er eines Abends nach Hause kehrt, findet er einen Fremden in dem Gemäch seiner Gemahlin versteckt; es ist ein früherer Liebhaber Leonor's, den diese todt geglaubt und den sie nun, da er ihr wieder lebend vor's Gesicht tritt, auf ein einziges Mal zum ewigen Abschiede zu sich geladen hat. Der beleidigte Gatte fingirt, nichts bemerkt zu haben, damit seine Ehre in der öffentlichen Meinung von keinem Flecken betroffen werde, und beschließt, die geheime Kränkung eben so geheim zu rächen. Die Gelegenheit zur Ausführung seines Plans findet sich bald. Bei den Festen, die vor der Abfahrt des Königs Sebastian Statt finden, lockt er seinen vermeintlichen Nebenbuhler in ein Boot, mit dem Versprechen, ihn über den Tajo zu setzen; in der Mitte des Flusses stürzt er dann den Unglücklichen in die Wellen und läßt ihn ertrinken, versenkt das Boot und rettet sich selbst durch Schwimmen. An's Land gelangt, gibt er vor, das Fahrzeug sei durch einen Windstoß umgestürzt worden. Sodann begibt er sich zu Leonor, erzählt ihr mit gleichgültiger Miene den Todesfall, als ob derselbe sie gar nicht angehe, und stößt ihr nach beendigter Erzählung einen Dolch in die Brust. Hierauf steckt er sein Haus in Flammen, und als die Leiche ganz verzehrt ist, erzählt er seinen Bekannten, daß er seine Gattin trotz aller Bemühungen nicht aus der Feuersbrunst habe retten können. Der König Sebastian ist durch einen Freund Lope's, der den wahren Hergang durchschaut hat, von der ganzen Sache unterrichtet und läßt den Helden, als er vor ihm erscheint, um mit nach Afrika zu ziehen, nicht allein ungestraft, sondern belobt ihn sogar wegen seiner kühnen und klugen That.

Las tres jusitcias en una [55]). Ein tief-ernstes, auf eine erschütternde Wirkung, wie nur wenige andere, berechnetes Drama. Man sieht im Beginn eine wilde Gebirgsgegend und hört Flintenschüsse hinter der Scene. Don Mendo und seine Tochter Violante treten auf, von Räubern verfolgt; eben sollen sie niedergestoßen werden, als Don Lope, gleichfalls in Banditentracht und Anführer der Bande, erscheint. Mendo wirft sich, um Erbarmen flehend, vor ihm nieder, und Lope richtet ihn, plötzlich zur Milde gestimmt, mit den Worten auf: „Sei ruhig, du bist der erste Mensch, der mich zum Mitleid bewegt hat." Auch Violante wird von dem so ungewohnte Milde zeigenden Räuber getröstet. Mendo nennt nun seinen Namen und erzählt, wie er im Auftrage des Königs Pedro von Aragon eine Geschäftsreise unternommen habe, nun aber nach Zaragoza zurückkehre, wo er hoffe, für seinen großmüthigen Retter die Verzeihung des Königs auszuwirken. Lope erwiedert, er wage dies wegen der schweren, von ihm verübten Verbrechen nicht zu hoffen. Mendo sucht ihn zu trösten, und bittet ihn, ihm seine Geschichte zu erzählen, indem er nochmals verspricht, Alles aufzubieten, um

[55]) Vgl. Schmidt, a. a. O., sagt, der in diesem Schauspiel vorkommende König Pedro von Aragon mit dem Beinamen der Grausame, sei eine sagenhafte, aus dem Castilischen Pedro erwachsene Figur; aber folgende Stelle aus dem Schauspiel Tambien la afrenta es veneno von Guevara beweist, daß der König von Aragon wirklich gleichfalls mit dem Beinamen el Cruel belegt worden ist:

Tres Pedros
Huvo en Portugal, Castilla
Y Aragon à un mismo tiempo,
Todos tres primos hermanos
Y á todos tres nombres dieron
De crueles.

den König zu seinen Gunsten zu stimmen. Lope heißt die Räuber sich entfernen und berichtet nun, wie sein Vater Don Lope de Urrea sei, der als Greis sich mit der fünfzehnjährigen Blanca vermählt habe. Bei diesen Worten unterbricht ihn Mendo: „Ich weiß, ich weiß, und wollte Gott, ich wüßte es nicht! Hinweg, ihr Gedanken, was wollt ihr mir?" — Lope fährt fort, zu erzählen, wie Blanca nur gezwungen in die Heirath gewilligt habe und wie er selbst, das Kind dieser Zwangsehe, die Folgen der unnatürlichen Verbindung in seiner Erziehung erfahren habe. Von der Mutter geliebt, dem Vater aber verhaßt, habe er die erstere nie anders als heimlich sehen dürfen; später als Jüngling hat er sich, um das häusliche Elend zu vergessen, wilden Ausschweifungen überlassen, ein Mädchen verführt, deren Bruder umgebracht, und ist in Folge dieser That gezwungen worden, zu entfliehen. Als er so weit erzählt hat, wird er durch Tumult hinter der Scene unterbrochen. Es sind die Diener der Gerechtigkeit, welche den Räubern auf die Spur gekommen. Lope eilt, sich zu verbergen. Mendo wiederholt ihm bei'm Abschiede das frühere Versprechen und bittet ihn um irgend ein Pfand, durch das der von ihm zu sendende Bote sich kenntlich machen könne. Lope gibt ihm einen Dolch, verwundet sich aber damit bei'm Ueberreichen desselben [36]), und wird, als er ihn in Mendo's Händen erblickt, von einer bangen Ahnung befallen, die ihn in Verwirrung bringt. Bei'm Abgehen gibt Violante den Eindruck kund, welchen der gegen sie so mitleidige Räuber auf sie gemacht hat. So ist die Handlung auf's trefflichste eingeleitet und die Spannung auf das Folgende lebhaft er-

[36]) Dies ist ein traditioneller und schon von mehreren Dramatikern vor Calderon angewandter Zug; etwas Aehnliches kommt z. B. in Tirso's Escarmientos para el Cuerdo vor.

regt. Im weiteren Verlaufe des Stückes erfleht nun, auf Mendo's Anregung und mit dessen Unterstützung, der alte Lope die Begnadigung seines Sohnes. Dieser kehrt in das Vaterhaus zurück, und zwischen ihm und Violanten entspinnt sich bald ein zärtliches Verhältniß. Aber die Wildheit des jungen Lope ist nicht gezähmt; sie bricht bald wieder hervor und gibt sich in Ausschweifungen und Raufereien kund. Bei einem nächtlichen Streite auf der Straße, über den sein Vater zukommt, vergißt er sich so weit gegen Letzteren, daß er sich thätlich an ihm vergreift. Nun ist das Maaß seiner Schuld gefüllt und der Vater klagt selbst den pflichtvergessenen Sohn vor dem Richterstuhl des Königs an. Mendo wird mit der Bestrafung des Schuldigen beauftragt, aber die Dankbarkeit gegen seinen Lebensretter bestimmt ihn, vielmehr auf dessen Rettung bedacht zu sein. Der König gewahrt dies und übernimmt nun die Ahndung selbst; aber der Frevel scheint ihm so ungeheuer, daß er dem Zweifel Raum gibt, ob Lope auch wirklich Sohn des von ihm geschändeten Lope de Urrea sei; er begibt sich, um Gewißheit zu erlangen, zu Blanca und erfährt von ihr ein Geheimniß, das sie tief in ihrem Busen verborgen gehalten hat. Lope ist nicht Sohn dessen, der für seinen Vater gegolten, sondern Sprosse einer Nothzucht, welche Mendo an Blanca's Schwester verübt hat; um die Ehre der Schwester zu retten, hat Blanca das Kind von der Wiege an für ihr eigenes ausgegeben. Nach dieser Aufklärung, welche auf einmal ein wunderbares Licht auf die vorhergehende Handlung wirft, folgt eine Katastrophe von wahrhaft überwältigender Wirkung. Mendo und Violante suchen in Lope's Kerker zu dringen, um ihn zu befreien; die Letztere hat eben aus dem Munde ihres Vaters vernommen, daß der Geliebte ihr Bruder sei, und dies, wenn

es, auf der einen Seite sie mit Entsetzen erfüllt, steigert auf der anderen noch ihr Verlangen, den Gefangenen zu retten. Auch Blanca und der alte Lope de Urrea eilen herbei; da dringen dumpfe Klagetöne aus dem Kerker, die Thüren öffnen sich und man erblickt Lope erdrosselt, in seiner Hand ein Papier mit dem Richterspruche: „Wer den, der ihm Vater gewesen, schändet, der soll sterben; und trauernder Zeuge seines Todes soll sein, wer ein reines Blut verunehrt und wer Trug übt; so sind hier in Einer Strafe drei Vergeltungen für drei Vergehen verbunden." — Wunderbar schön und groß ist in diesem Drama, einem der herrlichsten unseres Dichters, die Darstellung der geheimnißvollen Wege, welche die göttliche Gerechtigkeit wandelt, um die Sünde zu rächen, und gleich vortrefflich die Schilderung der geheimen Macht des Blutes, welche die schon erhobene Hand des entarteten Sohnes zurückhält, als sein wahrer Vater vor ihm steht, während er den vermeintlichen mißhandelt.

El Alcalde de Zalamea [57]). Obgleich dieses Stück

[57]) In der Anrede an das Publikum am Schlusse des Stücks versichert der Dichter, dasselbe beruhe auf einer wahren Begebenheit. Diese muß, dem Inhalt zu Folge, im Frühjahr 1581, als sich Philipp II. auf dem Wege nach Lissabon befand, um sich dort krönen zu lassen, vorgefallen sein; Luis Cabrera in seiner Vida de Felipe II, Leti und Watson jedoch berichten nichts davon. Evangelista Ortense in den successi della guerra di Portogallo, Venet. 1582 schreibt besonders den Italienern und Deutschen Antheil an den auf dem Zuge vorgefallenen Unruhen bei, berichtet aber zugleich von einem Galeerenhauptmann und anderen Offizieren, die wegen Verletzung eines portugiesischen Klosters geköpft und gerädert worden seien. S. die Notizen von Malsburg vor seiner Uebersetzung. Ueber den Lope de Figueroa, einen der berühmtesten Kriegshelden in den Heeren Philipp's II. kann man nachsehen Suarez, Hist. de Guadix L. II. cap. II. und Escalante, Diálogos Milit. dial. III. Fol. 41 ff.

zweimal in's Deutsche übersetzt worden ist, hat es doch, so viel wir wissen, noch nicht die gebührende Beachtung gefunden; wir wollen deshalb suchen, durch die folgende Inhaltsübersicht einige Theilnahme für dasselbe zu erregen. Pedro Crespo, ein reicher Bauer in dem Estremadurischen Flecken Zalamea, hat eine Tochter von seltener Schönheit. Bei der Ankunft eines unter dem Oberbefehl des Lope de Figueroa stehenden und nach Portugal bestimmten Trupps Soldaten gebraucht er die Vorsicht, die reizende Isabella in einem entlegenen Gemach verborgen zu halten; aber einer der angelangten Officiere, der Hauptmann Alvaro de Atayde, weiß es dessen unerachtet dahin zu bringen, daß er sie erblickt, und eilt, sich um ihre Gunst zu bewerben. Der geringe Erfolg, der ihm zu Theil wird, schreckt ihn nicht von weiteren Bemühungen ab. Seine Versuche, bei Isabellen einzudringen, und eine Serenade, die er ihr bringt, versetzen Crespo und dessen Sohn in lebhafte Unruhe, und die Dreistigkeit des Hauptmanns steigert sich bald so sehr, daß förmliche Zwistigkeiten zwischen den Bauern und den Soldaten dadurch herbeigeführt worden, indem jene für Crespo, diese für Alvaro Partei nehmen. Lope de Figueroa hält es unter diesen Umständen für das Beste, die Truppen sofort abmarschiren zu lassen; er nimmt von seinem Wirthe Crespo, mit dem er während der Zeit ihres Zusammenlebens Freundschaft geschlossen hat, Abschied, hinterläßt Isabellen zum Andenken ein diamantenes Kreuz und nimmt deren Bruder, der große Neigung für den Soldatenstand fühlt, unter seinem Schutze mit sich fort. Schon haben die Truppen das Dorf verlassen. Isabella, froh, aus ihrer Haft erlöst zu sein, ergeht sich in der Abendkühle vor ihrem Hause, als plötzlich Alvaro, der seine Leidenschaft um jeden Preis befriedigen will und sich heimlich nach

11 *

Zalamea zurückgeschlichen hat, sie mit einer Schaar Soldaten überfällt und in ein nahes Holz fortschleppt. Crespo, der auf ihr Angstgeschrei herbeieilt, sucht vergebens, sie zu befreien; Alvaro's Helfershelfer entwaffnen ihn und binden ihn mit Stricken an einen Baum, von dem er sich vergebens loszumachen sucht; sein Sohn, eben im Begriff, den Truppen zu folgen, eilt den Räubern gleichfalls nach; als er sie bei Tagesanbruch erreicht, ist es zu spät, um die Ehre der unglückseligen Schwester zu retten, und er kann nur noch daran denken, sie zu rächen. Während er wüthend auf den Hauptmann zustürzt und ihn mit einem Schwertstoße durchbohrt, entflieht Isabella dem Räuber ihrer Ehre. Der Zufall führt sie an die Stelle, wo ihr Vater den Abend vorher angebunden worden ist. Hier beginnt eine eben so kühne als originale Scene, die ihrer ganzen Anlage nach auf die tiefste Erschütterung berechnet ist; nur vermißt man in der Rede der jammernden und in Thränen vor ihrem Vater knieenden Isabella die Natürlichkeit und Einfachheit des Ausdrucks, welche durch die Situation geboten war; ihre Erzählung wimmelt von rhetorischen Ausschmückungen, Metaphern und Antithesen. Edler und angemessener sind die Worte, durch welche Crespo sie zu trösten sucht. „Steh auf, steh auf, meine Isabella! — sagt er — wenn der Himmel uns nicht diese Prüfungen hätte auferlegen wollen, wozu hätte er uns die Kraft gegeben, sie zu ertragen? In solcher Lage müssen wir unseren Muth erproben. Laß uns nach Hause gehen und lieber an deinen Bruder denken! Durch seinen Angriff gegen den Hauptmann hat er sich einer großen Gefahr ausgesetzt, welcher wir ihn zu entreißen suchen müssen . . . . . .“ In diesem Augenblick erscheint eine Deputation der Bewohner von Zalamea, um Crespo anzukündigen, daß er zu ihrem Alcalden gewählt worden sei.

Zugleich melden sie ihm, König Philipp werde noch denselben Tag in Zalamea eintreffen, und der Hauptmann Alvaro sei verwundet in den Ort zurückgebracht worden. Crespo eilt, sein neues Amt anzutreten, und die erste Handlung, die er als Alcalde vornimmt, ist die Verhaftung des Hauptmannes, dessen Verwundung sich als nicht so gefährlich herausstellt, wie man geglaubt hatte. Alvaro protestirt gegen die Anwendung der Civiljustiz bei einem Officier; Crespo aber befiehlt allen Anwesenden, sich zurückzuziehen, er habe allein mit dem Hauptmann zu sprechen. Hier folgt denn eine bewundernswürdige Scene. Der Alcalde stellt dem Schänder seiner Tochter in eindringlichen Worten die Ruchlosigkeit seines Benehmens vor, durch die er Schmach über eine seit Jahrhunderten makellose Familie gebracht habe; er sucht ihm begreiflich zu machen, wie er nach göttlichen und menschlichen Gesetzen gebunden sei, Isabellen die geraubte Ehre zurückzugeben, und dies könne nicht anders geschehen, als indem er ihr die Hand reiche; er bietet ihm an, sein ganzes Vermögen und alle seine Besitzungen an ihn abzutreten, und beugt zuletzt ein Knie vor ihm, ihn bei allen Heiligen beschwörend, die gerechte Forderung nicht zu verweigern. Aber der fühllose Hauptmann weist mit kaltem Hohngelächter das „wahnsinnige Begehren des einfältigen Greises“ zurück, und nun richtet sich Crespo plötzlich, den Alcaldenstab erhebend, auf und befiehlt den herbeieilenden Bauern, den Frevler zu verhaften. Alvaro sträubt sich, muß sich aber gefangen geben. Crespo schreitet nun sofort zur Einleitung der Untersuchung, verhört die mitverhafteten Soldaten, bringt sie zum Geständniß der Schandthat und zwingt seine Tochter, selbst Zeugniß über den an ihr geübten Frevel abzulegen. Nachdem dies geschehen, verhaftet er seinen Sohn, der angeklagt ist, das Schwert wider seinen

militärischen Oberen gezogen zu haben, und als man sich über diese Strenge wundert, antwortet er: „Ich würde gegen meinen eigenen Vater ebenso handeln, wenn das Gesetz es forderte." Unterdessen hat ein entflohener Soldat dem Lope de Figueroa Nachricht von den Vorgängen in Zalamea gebracht. Dieser, entrüstet, daß ein Schultheiß gewagt habe, die Privilegien des Soldatenstandes anzutasten und Hand an einen Officier zu legen, eilt herbei, und es beginnt eine heftige Contestation zwischen ihm und Crespo. Er verlangt die Auslieferung des Hauptmanns, indem er sich erbietet, selbst in strengster Form Gericht zu halten; der Alcalde aber verweigert dies beharrlich und sagt, über seine Ehre dürfe nur er selbst Richter sein. Lope will den Gefangenen durch Gewalt in seine Hände zu bekommen suchen, aber Crespo kündigt ihm an, der Kerker sei mit Schützen umstellt, und der Erste, der sich ihm nahe, werde niedergeschossen werden. Schon beginnen die Soldaten mit den Bauern handgemein zu werden und ergreifen Fackeln, um das Dorf in Brand zu stecken; da wird die Ankunft des Königs gemeldet. Dieser erkundigt sich sogleich nach der Ursache des Tumults, und Don Lope antwortet ihm, derselbe sei der unglaublichen Frechheit des Alcalden zuzuschreiben, welcher einen Hauptmann verhaftet habe und sich weigere, ihn herauszugeben. Crespo tritt nun vor den König hin, rechtfertigt sein Verfahren durch die Außerordentlichkeit des Falles, und fügt hinzu, die Gerechtigkeit habe den Schuldigen schon ereilt. Die Thüren öffnen sich und man erblickt den erdrosselten Hauptmann. Der König, von dem ganzen Hergang unterrichtet, erkennt an, daß der Verbrecher den Tod verdient habe, rügt zwar die Ueberspringung der regelmäßigen Form in Crespo's Verfahren, vergibt ihm jedoch diese Unregelmäßigkeit in Betracht seiner gerechten Zorn=

aufwallung über Alvaro's unerhörtes Attentat, und bestätigt ihn für Lebenszeit in der Würde eines Alcalden von Zalamea. Isabelle wird bestimmt, in ein Kloster zu gehen, deren Bruder aber, aus gleichen Gründen, wie der Vater, freigesprochen. — Von Seiten der Composition, die von Scene zu Scene zu einer erschütternden tragischen Wirkung fortschreitet, so wie in der markirten und lebendigen Charakteristik möchte kein Calderon'sches Drama vorzüglicher sein. Der alte, durch ein langes Kriegsleben gestählte und rauh gewordene, aber im Grunde gutherzige Lope de Figueroa; dann der wackere Pedro Crespo, der vollendete Repräsentant eines spanischen Bauern in seinen edelsten Zügen, treu seinem König und seiner Pflicht und von unbeugsamer Charakterfestigkeit; der wüste und hochfahrende Hauptmann; die muntere Marketenderin Chispa; die reizendfrischen und anmuthigen Gestalten des Juan und der Isabella; endlich die verschiedenen sittenlosen und grausamen, aber zugleich braven Soldaten — wir haben hier eine Gallerie der mannichfaltigsten, in lebendigster Wahrheit gezeichneten Figuren, welche wohl an den großen brittischen Charaktermaler erinnern darf. — Noch mögen hier folgende Worte stehen, welche der geistvolle Kenner der spanischen Literatur, Louis Viel-Castel, bei Gelegenheit einer ausführlichen Analyse dieses Stücks (in der Révue des deux mondes) gesprochen hat. „Besonders bewundernswerth erscheint die Steigerung des Interesses bis zu der furchtbaren Katastrophe und die Kunst, mit welcher diese selbst vorbereitet und behandelt ist. Die Handlungsweise Crespo's, wie gewaltthätig sie auch ist, hat doch nichts Empörendes, nein, sie rechtfertigt sich vor unserem Gefühl; das an seiner Tochter verübte Verbrechen ist so furchtbar, die Strafe an sich selbst so gerecht und die Wahrscheinlichkeit, daß der Schuldige in jedem ande-

ren Falle entronnen sein würde, so groß; Crespo endlich handelt Anfangs, als er noch eine gütliche Genugthuung hofft, mit solcher Mäßigung, und dann mit solcher Festigkeit und Energie, daß alle Theilnahme sich der von ihm verübten Rache zuwendet und dieses Gefühl uns mit dem Blutigen und Grausamen, was die That an sich hat, vollkommen versöhnt."

Amar despues de la muerte.[58]) Ein überaus glänzendes und lebenvolles Gemälde des Aufstandes der Morisken in den Alpujarras vom Jahre 1570, dem Entwurf nach eine der trefflichsten Compositionen des Dichters, aber im Styl nicht durchgängig zu loben. In den erschütterndsten Scenen, wo man die ungeschminkte Sprache der Empfindung erwartet, stört oft Gesuchtheit des Ausdrucks. Sehr bemerkenswerth ist, daß Calderon, den sonst der Eifer für den Katholicismus meistens gegen alle Gegner desselben blendet, hier die Morisken mit allen Tugenden des edelsten Heroismus ausstattet, so daß sich die Theilnahme mehr den Unterliegenden als den Siegern zuwendet. Die erste Scene spielt im Hause des Cadi zu Granada, wo die Mohren im Geheimen ihren Feiertag begehen. Plötzlich wird an die Thür gepocht, und D. Juan de Malec, ein Abkömmling der alten Könige von Granada, der, den Gesetzen Philipp's II. gehorsam, zum Christenthum übergetreten und dafür mit einer Stelle im Rathe der Stadt belohnt worden ist, begehrt Einlaß. Er erzählt, wie er eben aus diesem Rathe komme und wie dort eine königliche Verordnung verlesen worden sei, durch welche die Morisken neuen Bedrückungen preisgegeben würden. Malec, als der älteste

[58]) Einzelne historische Züge, die der Dichter benutzt hat, findet man in Vanderhámen, Hist. de D. J. de Austria, Lib. II.; Marmól Carvajal, Hist. de la rebelion y castigo de los moriscos del reino de Granada.

unter den Räthen, hatte zuerst seine Mißbilligung dieser Maaßregeln ausgedrückt, D. Juan de Mendoza aber war ihm in's Wort gefallen, ihm erwidernd, er sei ein Maure und suche deshalb seine Glaubensgenossen der gerechten Strafe zu entziehen. Der Streit hatte sich mehr und mehr erhitzt und endlich damit geendigt, daß Mendoza dem Malec einen Backenstreich gab. Der so Beschimpfte klagt, daß er keinen Sohn habe, seine Schmach zu rächen, sondern nur eine Tochter, welche in solchem Unglück eine Qual mehr für ihn sei; dann stellt er den versammelten Mauren vor, wie man darauf ausgehe, sie sämmtlich zu Sclaven zu machen, und fordert sie auf, die erfahrene Beleidigung, welche sie alle treffe, zu rächen. Wirklich leistet die ganze Versammlung einen solchen Racheschwur. Die folgende Scene zeigt uns Malec's Tochter in Verzweiflung über den ihrem Vater widerfahrenen Schimpf; zur Erhöhung ihres Grames dient der Gedanke, daß ihr Geliebter, Don Alvaro Tuzani, nun nach der Schmach, welche ihr Haus erlitten, sie seiner unwürdig finden werde. Da tritt Tuzani auf und bewirbt sich um ihre Hand, um als Sohn des Beleidigten die Rache übernehmen zu können. Clara sträubt sich, denn sie will den Geliebten nicht zum Genossen ihrer Schande machen. Unterdessen treten der Corregidor Zuñiga und D. Fernando de Valor, ein anderer, gleichfalls Christ gewordener Abkömmling der Granadinischen Könige, bei Malec ein, um ihm bis zur Schlichtung des Streites Verhaft in seinem Hause anzukündigen. Valor schlägt vor, Malec's Tochter solle dem Mendoza ihre Hand reichen; Tuzani, um diesem Auskunftsmittel zuvorzukommen, eilt zu Mendzoa und fordert ihn zum Zweikampf; allein dieser Kampf wird unterbrochen, da Valor und Zuñiga bei Mendoza eintreten, um ihm die Vermählung vorzuschlagen, welche dem Streit

ein Ende machen soll. Mendoza verwirft den Vorschlag mit Verachtung, unter Schmähworten gegen die Mauren, und Tuzani, Valor und Malec, sich selbst in ihrem Volke gekränkt fühlend, entfernen sich mit dem Entschlusse, den Aufstand zu beginnen. — Im zweiten Akte, welcher drei Jahre später spielt, sehen wir die Empörung schon ausgebrochen und D. Juan von Oesterreich beauftragt, dieselbe zu dämpfen. Fernando Valor ist zum König ausgerufen worden und hat sich mit der schönen Isabella Tuzani vermählt; in seiner Wohnung wird eben die Hochzeit von Tuzani und Clara gefeiert, als plötzlich Trommelschall den Anzug des christlichen Heeres verkündigt. Valor entsendet Malec und Tuzani auf ihre Posten, und Letzterer gelobt seiner Braut, daß er jede Nacht kommen werde, sie zu sehen. Eine der folgenden Scenen zeigt uns diese Zusammenkunft, welche aber durch das Anrücken D. Juan's von Oesterreich unterbrochen wird. Im dritten Akt hat sich Tuzani von Neuem an den Wall der Festung, in welcher seine Geliebte weilt, hinangeschlichen; aber die Feinde haben den Felsen, auf welchem die Stadt gebaut ist, unterminirt und mit Pulver gefüllt; eine furchtbare Explosion zersprengt die Wälle und öffnet den Spaniern den Eingang in die Stadt. Tuzani stürzt mitten durch die Flammen auf Clara's Wohnung zu, aber er findet die Geliebte im Sterben; sie ist von einem Soldaten niedergestoßen worden. Tuzani, nach Rache dürstend, eilt in das christliche Lager; er sieht in den Händen eines Soldaten ein Halsband, welches er als das seiner todten Geliebten erkennt, schließt hieraus, daß dieser Soldat Clara's Mörder sei, und stößt ihn nieder. Auf das Geschrei des Sterbenden eilt die Menge herbei, und D. Juan von Oesterreich, Lope de Figueroa, sowie andere der spanischen Heerführer drängen sich um den Ver-

wegenen, der ganz allein in's spanische Lager gedrungen ist, um den Tod seiner Geliebten an deren Mörder zu rächen; Tuzani aber bahnt sich mit seinem Schwerte einen Weg durch die ihn umringenden Schaaren und rettet sich in die unzugänglichen Schluchten des Alpujarragebirges. Die Mauren, in der Eroberung jener Festung ihres besten Haltes beraubt, strecken endlich die Waffen und nehmen den ihnen von Philipp angebotenen Pardon an.

Luis Perez el Gallego. Wir haben hier kein Drama im eigentlichen Sinn, sondern aneinandergereihte Situationen aus dem Leben des Luis Perez, eines edlen Galiciers, den der Drang der Umstände zum Räuber macht. Die Idee hat viel Verwandtschaft mit der des Tejedor de Segovia von Alearon, ohne daß dieses unvergleichliche Drama ganz erreicht würde. Charakteristik und Situationsmalerei sind übrigens von großer Lebendigkeit. Das Hauptmotiv, welches den Helden bis zur Ergreifung des Räuberhandwerks treibt, ist eine zu starre Rigorosität im Ehrenpunkt nach spanischen Begriffen. Luis Perez will einen Diener, der seiner Schwester einen Brief überbringt und den er für den Agenten einer verbotenen Intrigue hält, umbringen, und widersetzt sich der Justiz, als sie die Auslieferung eines zu ihm geflüchteten Portugiesen, der seinen Nebenbuhler ermordet hat, verlangt. Gezwungen, die Flucht zu ergreifen, hat er hierauf mancherlei Abenteuer zu bestehen, und kehrt zuletzt, sich wieder sicher glaubend, nach Hause zurück; als er aber hier erfährt, er sei zum Tode verurtheilt, begibt er sich zu dem Richter, stellt seinen Bedienten als Wächter an der Thür auf, läßt sich die Akten des Prozesses geben, zerreißt sie und entflieht mit seinem Bedienten. Man verfolgt ihn, und er zieht sich in einen Wald zurück, wo er sich mit seinen Freunden gegen die Diener der Gerechtigkeit

vertheidigt. Zuletzt wird er durch einen Flintenschuß hingestreckt und gefangen fortgeführt, aber man befreit ihn, und so endet der erste Theil „der denkwürdigen Thaten des Galliciers Luis Perez.“ Der vorhandene zweite Theil ist nicht von Calderon's Hand.

El sitio de Bredà, ein Festspiel zur Verherrlichung der Einnahme von Breda durch die Spanier. Das Ganze trägt sichtbar den Charakter eines Gelegenheitsgedichtes. An Schwung und Feuer fehlt es nicht; der Haß gegen die Feinde des Glaubens spricht sich mit furchtbarer Energie aus; einzelne Schönheiten, lyrischer und epischer Art, finden sich in Menge, allein die kriegerischen Ereignisse sind ziemlich planlos an einander gereiht, ohne sich zum Drama abzurunden.

Gustos y disgustos son no mas que imaginacion [59]). Wir haben hier eine der feinsten und vollendetsten Dichtungen

[59]) Der Stoff ist aus **Zurita, Anales de la Corona de Aragon, Zaragoza 1610. T. I., 93, 6 — 99.** Die Novelle des **Bandello (II. 43)**, die denselben Stoff behandelt, scheint ohne Einfluß auf das Drama geblieben zu sein. Die von Zurita erzählte Anekdote ist folgende: Die Bewohner von Montpellier, welche Stadt als Heirathsgut der Gräfin Marie an Pedro II. von Aragon gekommen war, sahen mit Kummer die Gleichgültigkeit des Königs gegen seine Gemahlin, weil sie dadurch der Hoffnung beraubt wurden, ihre Fürstin mit einem Sohne beschenkt zu sehen. Als nun Pedro, welcher ein ausschweifendes Leben führte, einst um die Liebe einer jungen, eben so schönen als klugen Wittwe buhlte, bestimmten die Consuln von Montpellier diese, sich zu stellen, als wolle sie den Wünschen des Königs nachgeben, in Wahrheit aber mußte die Königin ihr Bett einnehmen. Pedro, der den gemachten Bedingungen gemäß ohne Licht kommen mußte, bemerkte den Betrug erst am folgenden Morgen war anfänglich etwas betreten über die Entdeckung, scherzte aber nachher selbst über die wohlgemeinte List der guten Leute, und fand auch, nachdem er einmal in den Armen der Gemahlin geruht hatte, diese so liebenswürdig, daß er ihr fortan treu blieb.

Calderon's, ebenso ausgezeichnet durch die Tiefe der Psychologie und die scharfe Analyse des menschlichen Herzens, als fesselnd durch die glückliche Combination des Plans und den Reichthum an spannenden und anziehenden Situationen. Ein Vergleich mit der historischen Grundlage, auf welche das Stück gebaut ist, zeigt recht deutlich die unvergleichliche Kunst, mit welcher unser Dichter eine magere und geringfügige Anekdote, die noch dazu von Anstößigkeit nicht frei war, umzugestalten und zu verfeinern gewußt hat. Die Hauptaction ist, daß der König von Aragon die Liebe seiner Gemahlin verschmäht, sich dagegen um die Neigung ihrer Hofdame, Doña Violante, bewirbt. Es trifft sich zufällig, daß die Königin sich Nachts in Violante's Gemach am Fenster befindet, als der König sich ihr, im Wahne, es sei seine Angebetete, mit Liebesworten naht; die kluge Frau stellt sich, als sei sie die Gesuchte, geht auf seine zärtliche Sprache ein und ermuthigt ihn zu ferneren Besuchen. Bei diesen widerholten Zusammenkünften am Gitterfenster nun gewinnt die Königin das Herz des Treulosen dergestalt, daß, als die Aufklärung Statt hat, er reuig und beschämt in ihre Arme zurückkehrt. Doch dies nur das Skelett einer mit vielen anderen Zwischenfällen verwebten Handlung.

Saber del mal y del bien. Einfacher gegliedert und von minder reichem Inhalt, als die meisten Werke unseres Dichters, aber in den Seelenschilderungen vorzüglich. Die edle und unerschütterliche Freundschaft in den großen Seelen des Pedro und Alvaro erinnert an Alarcons herrliches Ganar amigos. — Die geschichtlichen Umstände, an welche das Drama geknüpft ist, sind mit großer Freiheit behandelt. Alvaro ist der Sohn des Alvares d'Almada, Grafen von Abranches, dessen Geschichte de la Clède in seiner Histoire du Portugal er-

zählt, und die traurige Begebenheit, die Alvaro dem Pedro de Lara berichtet, ist die Catastrophe des Infanten Pedro von Portugal, aber die Namen sind verändert. Noch willkürlicher verfährt Calderon mit der spanischen Geschichte, indem er einen Alphonso zum König von Castilien und Aragon macht.

Wir kommen zu den Comödien, deren Stoff aus den Geschichten des Alterthums oder aus denen der fremden Völker neuerer Zeit entlehnt ist. Man begegnet in dieser Classe einigen der trefflichsten Dichtungen des Calderon, aber freilich auch mehreren der schwächsten. Die ersteren werden, wie billig, vorangestellt.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Die untenstehenden Citate mögen auf die außerordentliche Willkür aufmerksam machen, mit welcher Calderon das Geschichtliche behandelt hat[60]). Daß er den Heraklius zu einem Sohne des Mauritius macht, daß er zur Zeit des letzteren eine Königin von Sicilien und einen Herzog von Calabrien als Vasallen des byzantinischen Reiches aufführt, dies Alles zeigt, wie weit er von der historischen Wahrheit abgewichen. Was übrigens die Grundlage seiner Dichtung betrifft, so ist hier ein von Baronius (Annales ecclesiast.) berichtetes Factum benutzt. Nach diesem machte, als Phokas die Söhne des Kaisers Mauritius vor den Augen des Vaters hinrichten ließ, die Amme der Prinzen den Versuch, ihren eigenen Sohn unterzuschieben und so einen Sprossen von königlichem Blute am Leben zu erhalten, der Versuch aber scheiterte. Calderon setzt nun voraus, ein Sohn des Mauritius, Heraklius, sei

[60]) Theophylactus Simocatta Historia imperatoris Mauritii., L. VIII. c. 7 — 12, das Chronicon Paschale pag. 379 ff., Theophanes Chronograph. p. 238 ff., Zonaras T. II. lib. XIV. p. 77 ff., Du Cange Familiae Byzantinae p. 106 ff., le Beau Histoire du Bas-Empire, Paris 1768. T. XII. pag. 143.

wirklich der Hinschlachtung seiner ganzen Familie entgangen und der Usurpator Phokas glaube sich nicht eher sicher, als bis er ihn aufgefunden und gleichfalls des Lebens beraubt habe. Der Tyrann findet am Ende zwei, von einem alten Diener des Mauritius in der Wildniß auferzogene Jünglinge, deren einer der Sohn seines ermordeten Vorgängers, der andere sein eigener, ihm in früher Kindheit geraubter Sohn ist. Die Ungewißheit des Phokas, welcher von den Beiden Heraklius sei, und die Unmöglichkeit, es zu ergründen, sein Hin- und Herschwanken zwischen Haß und väterlicher Liebe, sein Verlangen, den rechtmäßigen Thronerben aus dem Wege zu räumen, und doch dabei die Furcht, sein eigenes Kind umzubringen, bilden nun den Hauptknoten des Stücks, und alle Scenen, welche unmittelbaren Bezug auf dieses Motiv haben, sind durchaus vortrefflich. Man kann nichts Poetischeres denken, als die Schilderung der in der Wildniß auferzogenen und mit ihrer eigenen Herkunft unbekannten Prinzen, die bei der ersten Gelegenheit ihre angeborene Heldennatur entfalten. Von wie hinreißender Schönheit ist die Scene, wo Phokas die beiden Jünglinge, Heraklius und Leonido, vor ihrer Höhle im Gebirge antrifft und sie zuerst erfahren, daß einer von ihnen von königlichem Blute sei! Es sei vergönnt, eine Stelle aus dieser Scene hier einzuschalten. Astolf, der alte Diener des Mauritius, hat dem Phokas das Geheimniß enthüllt, führt ihm die beiden Jünglinge zu und spricht zu ihm: „So weißt du denn nun, daß der Eine von ihnen dein Sohn ist! Wohlan, tödte die Beiden!"

Phokas. O Himmel, was hör' ich? Da ich den Sprößling meines Feindes aufsuche, den ich meiner Ruhe wegen nicht am Leben lassen darf, finde ich zugleich mein eignes Kind, ohne es zu erkennen, und so fängt der Schild der Liebe

die Pfeile des Hasses auf! Aber du, Alter, sollst mir bekennen, welcher von den Beiden der Sohn des Mauritius ist.

Astolfo. Nein, dein Kind soll dem meines Herrn und Kaisers zum Schutze dienen.

Phokas. So zwingst du mich denn, dir den Tod zu geben, wenn du mir nicht sagst, wer sie sind.

Astolfo. So wird das Geheimniß um so mehr verborgen bleiben, denn du weißt, daß die Todten schweigsam sind.

Phokas. Wohlan denn, Thor, Verräther, nicht tödten will ich dich, sondern dich lebend in einem so grausen Kerker schmachten lassen, daß dieser langsame Tod dir das Geheimniß entreißen soll. (Er wirft den Astolfo zu Boden, die beiden Jünglinge richten ihn wieder auf.)

Heraklius und Leonido. Halt ein! Vergreife dich nicht an ihm!

Phokas. Wie, ihr beschützt ihn?

Die Beiden. Da er unser Leben gerettet hat, ist es nicht unsere erste Pflicht, das seine zu schützen?

Phokas. So reizt der Gedanke, daß einer von Euch mein Sohn ist, Euren Ehrgeiz nicht?

Heraklius. Den meinen nicht; ich will lieber als rechtmäßiger Sohn des erhabenen Kaisers qualvoll sterben, denn als Bastard des Phokas und einer Bäurin leben.

Leonido. Und ich, wär' ich auch dein Sohn, will doch nicht weniger als Heraklius sein.

Phokas. So ist Heraklius mehr als Phokas?

Beide. Ja!

Phokas. O glücklicher Mauritius! O unglücklicher Phokas, daß nicht Einer mein Sohn sein will, um zu herrschen, und daß zwei die deinen sein wollen, um zu sterben!«

Wäre alles Uebrige in gleichem Sinne ausgeführt, so

würde dieses Drama zu den vorzüglichsten des Calderon gehören; aber der Dichter hat in der Mitte des Werkes die Handlung in eine phantastische Traumwelt versetzt, welche die Idee versinnlichen soll, „daß in diesem Leben Alles eben sowohl Lüge wie Wahrheit sei," und wie viel Kühnes und Hochpoetisches man auch in diesem Theile bewundern muß, so kann man doch nur die Willkür beklagen, mit welcher der großartigen und wahrhaft tragischen Anlage eine opernhafte Wendung gegeben worden ist. — Man hätte nun erwarten sollen, daß Corneille, der in seinem Heraklius das spanische Stück vor Augen hatte [61]), die Anlage des Calderon in reinerer Consequenz durchführen würde; aber weit entfernt hiervon, hat der Franzose alles Ergreifende, was ihm schon von dem Spanier überliefert worden, entstellt und in der That nichts

[61]) Es kann hieran gar kein Zweifel sein, wenn man bedenkt, daß die Grundlage der Handlung, die in dieser Art von der Geschichte nicht geliefert wurde, in beiden Stücken ganz die nämliche ist, und wenn man einzelne Verse vergleicht, z. B. die folgenden:

Calderon: Ha, venturoso Mauricio!
Ha infeliz Focas! Quien vió,
Que, para reinar, no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran del tuyo
Serlo, para morir, dos?

Corneille: O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi!

Man hat in Frankreich diese Uebereinstimmung zwischen den beiden Stücken wahrgenommen, aber umgekehrt behauptet, Calderon habe aus Corneille geschöpft; diese Annahme, die wohl schon an sich die Wahrscheinlichkeit nicht eben auf ihrer Seite hat, wird ganz einfach durch das Factum widerlegt, daß Calderon's Drama schon 1637 gedruckt ist, der Heraklius aber erst im Jahre 1647 auf die Bühne kam.

weiter geliefert, als ein ordinäres und noch dazu ziemlich verworrenes Intriguenstück. Ueber die Verfehltheit dieser Tragödie ist selbst in Frankreich von jeher nur Eine Stimme gewesen.

El mayor monstruo les zelos [62]). Wir haben hier eine ächte Schicksalstragödie und wohl den ersten Keim jener wüsten Gebilde, welche, aus einer impotenten und doch nach dem Außerordentlichen ringenden Phantasie hervorgegangen, in Folge der ersten Bekanntschaft mit Calderon die deutsche Bühne überschwemmten. Aber wie tief und geistvoll ist von unserem Dichter das Verhängniß aufgefaßt, so daß es eigentlich nur als eine Vorahnung der mit ängstlichem Blick in die Zukunft schauenden Seele erscheint! Mariamne erzählt ihrem sie zärtlich liebenden Herodes, wie ihr ein Astrolog geweissagt habe, sie werde ein Opfer des größten Scheusals der Welt werden, ihr Gemahl aber werde mit seinem Dolche das, was ihm auf Erden das Liebste sei, umbringen. Der Tetrarch sucht die Gattin zu beruhigen und schleudert, um die Weissagung sicher zu vereiteln, den Dolch in's Meer. In diesem Augenblick erschallt ein Weheruf hinter der Scene; ein gewisser Ptolemäus, von der herabstürzenden Waffe getroffen, tritt, blutend und den Dolch noch in der Wunde, auf, und so kehrt das verhängnißvolle Instrument in die Hände seines Besitzers zurück; Mariamne schaudert, als sie es erblickt, aber neu eintretende Ereignisse drängen die Aufmerksamkeit auf jene Weissagung in den Hintergrund. Antonius und Cleopatra sind von

62) Der Stoff ist aus Josephi Antiquit. Jud. 15, 2—7, de bello Judaico 1, 17 — 22; Calderon's nächste Quelle war aber wohl ein vor mir liegendes altes Volksbuch, Historia de Herodes, Madrid, ohne Jahreszahl. Die Weissagungen, das Gemälde, die Liebe des Octavian, der unwillkührliche Mord durch den Dolch und Anderes hat der Dichter hinzuerfunden.

Octavian besiegt worden und der Tetrarch, der gemeinschaftliche Sache mit ihnen gemacht, wird nach Besiegung von Mariamnens Bruder Aristobulus, den er gegen Octavian in's Feld geschickt hatte, gefangen vor den Sieger geführt. Hier sieht er in Octavians Händen ein Bildniß der Mariamne, welches dieser dem Aristobulus abgenommen, und bald darauf noch ein größeres mit denselben Zügen, welches der, durch den bloßen Anblick von Liebe entflammte Feldherr nach dem kleineren hat copiren lassen. Herodes, von wüthender Eifersucht erfüllt, will den Octavian in dem Augenblick, da er in das Zelt eintritt, tödten; aber in demselben Moment stürzt Mariamnens Bildniß zwischen dem Eintretenden und dem Mörder herab und wird von dem Dolche durchbohrt. Man bewundere, mit welcher Kunst der Dichter die Ahnung der Zuschauer von Mariamnens endlichem Loose durch vielfache Vorbedeutungen beständig rege erhält! Der Dolch bleibt nun in den Händen des Octavian, und der Tetrarch wird in einen Kerker geworfen. Zum Tode verurtheilt, sendet er einen Boten an den Ptolemäus, mit einem geheimen Briefe, in dem er ihm aufträgt, sogleich nach erhaltener Kunde von seinem Tode Mariamnen umzubringen. Aber dieser Brief fällt in Mariamnens eigene Hände; wegen des unwürdigen Verdachtes ihres Gatten auf's Aeußerste erzürnt, bittet sie zuerst zwar den Octavian um Gnade für ihn und erlangt dieselbe, zieht sich aber dann in ihre innersten Gemächer zurück, indem sie dem Herodes sagen läßt, sie werde ihn in Zukunft nie wieder sehen. Dieser, dem Ptolemäus wegen des verrathenen Geheimnisses zürnend, will Letzteren umbringen; Ptolemäus flieht zum Octavian und führt denselben, um sich an Herodes zu rächen, bei Nacht in Mariamnen's Gemächer. Mariamne verweigert dem Zudringlichen Gehör; als er nicht von ihr

ablassen will, entreißt sie ihm den Dolch, um ihre Ehre zu schützen; aber darin jene verhängnißvolle Waffe ihres Gemahls erkennend, schleudert sie den Dolch zu Boden und entflieht. Octavian folgt ihr. Dann tritt der Tetrarch auf, erfährt von den Dienern die vorgefallene Scene, glaubt seine Ehre geschändet, erhebt den Dolch und sucht den Octavian, um ihn umzubringen; der Nächste, der ihm entgegentritt, sinkt, von seinem Stoße getödtet, zu Boden; aber, von dem nächtlichen Dunkel getäuscht, hat er die eigene Gattin durchbohrt. Nachdem er seinen Irrthum erfahren, stürzt er sich verzweifelnd in's Meer. Seine letzten Worte sind: „Nicht ich habe sie getödtet, sondern ihr Schicksal war es; denn durch meine Eifersucht, den blutigen Henker, fallend, ist sie ein Opfer des größten Scheusals der Welt geworden!"

Los cabellos de Absalon[63]). Dieser großartigen Tragödie gebührt einer der vordersten Plätze unter den Werken unseres Dichters; sie hat bei dem gewaltigsten inneren Leben eine feierliche und imposante Bewegung, bei der Fülle bald glänzender und anmuthiger, bald herber und erschütternder Details ein mit feinstem Kunstgefühle durchgeführtes Ebenmaß aller Theile, und weiß die wildesten Verirrungen der Leidenschaft mit höchster Naturwahrheit zu schildern, ohne daß die Ruhe und ideale Schönheit des ganzen Gemäldes gestört würde. Die Kämpfe der ungehorsamen und entarteten Söhne des alten David gegen ihren greisen Vater, die Milde und Langmuth, die Letzterer ihren Freveln entgegenstellt, aber die durch diese Milde nur noch mehr angefachte Wuth der Feindschaft, wie die eben so zerstörende Liebe unter ihnen —

[63]) Das Geschichtliche ist aus 2. Samuelis 13—18 und Josephus Antiq. Jud. 7, 8—10.

das sind die Grundlagen, auf denen die hinreißend schöne Dichtung ruht. Von der prachtvollen Eröffnungsscene an, in welcher man über dem Gepränge des Triumphzuges schon das künftige Unheil wie eine Wetterwolke emporsteigen sieht, ergießt sich die Handlung mit unwiderstehlicher Gewalt, in ihrem Fortgange immer dunkler und reißender werdend, bis sie in dem von Amnon an Thamar verübten Incest ein Bette erlangt, in dem sie nun in noch zusammengedrängterer Strömung dem düsteren Abgrunde entgegenrollt. Jene Incest-Scene ist furchtbar-schön und zeugt von der gewaltigen Kunst des Dichters, welche einen Akt der äußersten moralischen Verworfenheit so zu behandeln wußte, daß er keinen widrigen Eindruck, sondern nur ein ideales Grausen hervorbringt. Nicht minder bewunderungswürdig und im Glanze der erhabensten Poesie strahlend ist die Scene von Absalon's Tode. Doch was heben wir Einzelheiten hervor, da das Drama in dem sicheren Gleichgewicht aller seiner schönen Bestandtheile als Ein vollendetes Ganze dasteht!

Von unendlich geringerem Werthe ist der Judas Macabeo [64]), welcher auf zwei Theile berechnet war, aber nur zur Hälfte vollendet worden ist. Ihn sowohl, als die nun zunächst zu nennenden Schauspiele müssen wir zu den schwächeren Productionen unseres Dichters rechnen. Daß der historische Stoff in romantischer Verkleidung erscheint, ist freilich in Uebereinstimmung mit der bei allen spanischen Dichtern hergebrachten Sitte, und kann an sich nicht getadelt werden;

[64]) Judas Makabäus war durch das Volksbuch Historia de Judas Macabeo y sus esforzados hermanos gleichsam zum spanischen Nationalhelden geworden. Die ursprünglichen Quellen, das erste Buch der Makkabäer Cap. 2 — 7 und Josephus Antiquitates Jud. 12, 6 — 10 sind bekannt.

aber Calderon hat die antike Geschichte denn doch oft gar zu abenteuerlich und ohne Zweck entstellt, und mehr noch muß häufig die durch hohle und prahlerische Redensarten schlecht verdeckte Leerheit und Schwächlichkeit der Gestalten, welche für griechische und römische Helden gelten sollen, befremden. Schlegel's Bemerkung von der Auffassung der römischen Geschichte als einer majestätischen Hyperbel scheint in der That nicht ganz gegründet zu sein.

Las armas de la Hermosura (die Geschichte des Coriolan). Eins der mißlungensten Werke des Calderon. Der römische Held ist hier Feldherr unter Romulus, und doch sind Spanien und Afrika schon unterjocht, und Rom wird die Herrscherin der Welt, die Nebenbuhlerin Jerusalems genannt. Coriolan erscheint ganz als Galan des siebzehnten Jahrhunderts, mit Mantel und Degen, ist sehr feinfühlend im Ehrenpunkt und huldigt fleißig den Damen; er hat unter dem Volke einen Aufruhr erregt, weil der Senat ein Gesetz erlassen hat, welches den Frauen verbietet, sich zu schminken und Edelsteine zu tragen; bei diesem Tumult ist ein Senator umgebracht worden, und der Anstifter wird deshalb in die Verbannung geschickt. Die Sprache ist voll geschnörkelter Emphase und die Figuren verlieren sich in ihre eigene aufgeblasene Hohlheit. Nach einigen launigen Stellen, z. B. den Bitten des Gracioso an den Souffleur, ihn nicht stecken zu lassen, könnte man vermuthen, der Dichter habe den Gegenstand überhaupt ironisch behandelt; allein jedenfalls ist klar, daß die Ironie nicht gleichmäßig die ganze Composition durchdringt. Aus welchen historischen Quellen Calderon geschöpft hat, mag der Himmel wissen; die ächten Nachrichten über Coriolan bei Plutarch und Livius (II, 34—40) muß er nicht gekannt haben. Eine Zusammenstellung mit Shakspear's Coriolan verdient das Stück nicht.

Darlo todo y no dar nada scheint gleichfalls die Frucht einer nur matten Begeisterung zu sein, und ist allein in den komischen Partien des großen Dichters würdig. Es behandelt die Geschichte des Apelles und der Campaspe nach Plinius Hist. Nat. 35, 36.

El secundo Scipion. Das Geschichtliche ist aus Livius' XXVI, 28—50, aber sehr entstellt. Der jüngere Scipio muß sich bequemen, ein Abbild des jämmerlichsten aller spanischen Könige, Karl's II., zu geben.

Duelos de amor y lealtad. Die Schmeichelei, durch welche der thaten- und kraftlose Karl II. mit Alexander dem Großen, der gegen den Cyrus in's Feld zieht, in Parallele gebracht wird, ist denn doch etwas allzu plump. Der Styl ist geschraubt, voll Schwulst und Bombast. Bei der Schilderung der Eroberung von Tyrus scheint die Beschreibung dieser Stadt bei Curtius, L. IV. c. 4, benutzt zu sein [65].

La gran Zenobia [66]. Um auch diese Classe nicht zu beschließen, ohne den Calderon in seinen glänzenden Eigenschaften zu zeigen, haben wir die Erwähnung dieses Drama's bis zuletzt verschoben. Hier bilden das gewaltige Reich des Abendlandes und der zaubervolle Orient, die schleunige Erhebung und der jähe Fall des Aurelian, der Untergang der großen Königin von Palmyra und die Gegensätze dieser beiden wunderbaren, sich wechselseitig vernichtenden Naturen ein Gemälde von brennendem Farbenglanz, dessen Pracht noch durch

[65]) Vgl. über die letztgenannten Stücke V. Schmidt, a. a. O.

[66]) Das Historische ist aus Vopiscus (Historia August. p. 217 ff.) und Trebellius Pollio Triginta Tyranni (Historia August. p. 200) Vgl. Zosimus L. I. p. 36 ff, Zonaras L. XII. p. 633 ff., Eutrop. L. IX. c. 13 und Gibbon Cap. 11.

die dem Gegenstande angemessene, kühne Bildersprache des Orients erhöht wird.

In die Mitte zwischen die historischen und mythologischen Schauspiele wird füglich La Hija del Aire gestellt. Die sagenhaften Berichte der Alten über die Semiramis [67]) sind in den beiden Theilen dieser Tragödie auf's genialste zu einem glanzreichen Bilde benutzt, das eben so sehr durch sein prangendes Colorit entzückt, als wegen der künstlerischen Meisterschaft Bewunderung verdient, mit welcher die großen Massen der überschwänglich reichen Composition geordnet und zu einem runden, in allen seinen Verhältnissen harmonischen Ganzen verarbeitet sind. — Semiramis, die wunderbar erzeugte Tochter einer Dianenpriesterin, von Venus beschützt, von Dianen verfolgt, wird von frühester Jugend an in öder Gebigswildniß gefangen gehalten, weil ein Göttersprüch verkündet hat, sie werde Schrecken und Unheil über den Erdkreis verbreiten, einen Fürsten zum Tyrannen machen und endlich selbst von schwindliger Höhe niederstürzen. Doch die Vorsorge der Menschen kann die Erfüllung des Orakels nicht hindern. Menon, der siegreiche Feldherr des Ninus, kommt auf einem Heerzuge in die Gegend der Höhle, welche die wundersame Schönheit umschließt, und zieht sie, der warnenden Stimmen, welche ihn davon abmahnen, nicht achtend, an's Tageslicht. Der Priester, dem ihre Bewahrung obliegt, gibt sich, da er ihre Fesseln gesprengt und nun das prophezeite Unheil über die Welt hereinbrechen sieht, selbst den

[67]) S. Diodorus Siculus II. 4, Aelian., Var. Hist. VII., 1., Justin. I, 2., Valerius Maxim. IX. 3 und 4. — Von dem Schauspiel des Virues, das dem Calderon, aber freilich nur in ganz rohen Linien, die Umrisse des seinigen geliefert hat, ist Band I. S. 296 gehandelt worden.

Tod. Bald beginnt die Verkündigung wahr zu werden. Das dämonische Weib ist kaum dem Menon als Gattin verbunden, als sie durch ihre magischen Reize das Auge des Königs auf sich zieht; von einer inneren Macht, die sie der Erfüllung des Schicksalsspruches entgegenführt, getrieben, wirft sie sich dem Herrscher in die Arme und theilt den Thron mit ihm. So fällt denn Menon als ihr erstes Opfer; er wird von Ninus, der den Nebenbuhler unschädlich machen will, geblendet, und spricht, während Semiramis als Königin des Weltreichs ausgerufen wird, seinen Fluch über ihr Haupt aus. Mit Sturm und Donnerschlägen stimmt der Himmel in seine Verwünschungen ein. Aber auch Ninus unterliegt dem „schönen Drachen, der durch Anschauen tödtet.“ Semiramis schreitet über seine Leiche hinweg zur Alleinherrschaft. Ihren Sohn Ninyas läßt sie einkerkern, und so steht sie da, als allmächtige Gebieterin endloser Länderstrecken. Benachbarte Völker bekriegen sie, aber sie blickt lächelnd hinab auf die Ohnmächtigen, schwelgt, während Dienerinnen sie mit kostbaren Gewändern bekleiden und ihre Locken ordnen, in den Klängen lieblicher Lieder, rückt dann in die Schlacht, erficht den Sieg, als wäre es ein Kinderspiel, und kehrt aus dem Kampfe an den Putztisch zurück. Aber der Uebermuth der Königin hat das Volk gereizt. Aufrührer ziehen den Ninyas aus seiner Verborgenheit hervor und rufen ihn zum Könige aus. Die gekränkte Semiramis zieht sich in die geheimsten Gemächer des Palastes zurück, der junge König aber läßt alle Günstlinge seiner Mutter und namentlich den einflußreichsten, den Admiral Phryxus, in Ungnade fallen, während er seine Anhänger zu den höchsten Würden erhebt. Unterdessen hat Semiramis in ihrer Einsamkeit den verwegensten Plan ersonnen, um wieder zur Herrschaft zu gelangen. Ninyas ist ihr an

Gestalt und Gesichtszügen so ähnlich, daß sie in männlicher Tracht mit ihm verwechselt werden kann; sie dringt deßhalb mit Beihülfe des Phryrus Nachts in das Schlafgemach des Sohnes, entführt ihn, verschließt ihn in einem entlegenen Theil der Königsburg, legt seine Kleider an und herrscht, von Niemand, außer von Phryrus erkannt, als Ninyas. Nun werden die Regierungshandlungen des bisherigen Königs großentheils rückgängig gemacht, die früheren Günstlinge gestürzt, ja der falsche Ninyas tritt die angebetete Braut des wahren an Pryrus ab, der um sie wirbt; die Verwirrung ist allgemein, die Gesetze des menschlichen Geistes, welche sonst die Welt leiten, scheinen umgestoßen zu sein, und Niemand als Phryrus durchschaut das Labyrinth, in dem der ganze Hof umhertaumelt [68]). Endlich bricht denn neuer Krieg zwischen Babylon und den Nachbarländern aus und Semiramis fällt im Kampfe. Das Reich ist in äußerster Gefahr; das Volk wähnt, nur seine große Königin könne es erretten, und dringt in das Gemach, in dem es sie verborgen glaubt; aber statt ihrer tritt zu Aller Verwunderung der todtgeglaubte Ninyas hervor. So ist der Orakelspruch zur Wahrheit geworden; das glänzende Gestirn, das, wie ein Komet, Unheil verbreitend, aber lichtstrahlend über die Erde hingeschweift, ist erloschen, und der Gang der Dinge tritt wieder in sein gewöhnliches Geleise [69]).

[68]) Bei diesen Verwickelungen mögen dem Calderon die ähnlichen in Lope's Palacio confuso, welche aber hier noch weit überboten sind, vorgeschwebt haben.

[69]) „In der Tochter der Luft sind manche Seltsamkeiten gehäuft; um einen Gegenstand des grauesten Alterthums lagern sich die sonderbarsten, künstlichsten Intriguen, die Emphase der Schilderungen und Erzählungen geht in's Ungeheuerliche, das modernste Komische begleitet das

Die mythologischen Schauspiele des Calderon wurden fast sämmtlich auf königlichen Befehl oder sonstige höhere Veranlassung geschrieben, und waren bestimmt, bei feierlichen Gelegenheiten, Vermählungen und dergleichen am Hofe aufgeführt zu werden. Sie fallen in dieser Hinsicht unter die Rubrik der fiestas, wohin außerdem (um eine schon gelegentlich gemachte Bemerkung zu wiederholen) noch verschiedene der historischen so wie der aus den Ritterromanen entlehnten Comödien gehören. Besonders auf diese Festspiele beziehen sich die folgenden trefflichen Worte von Jovellanos: „In dem

ganze weitschichtige Gedicht hindurch die mythische Handlung; aber es läßt sich behaupten, daß diese Dinge, welche in allen Stücken von Calderon vorkommen, gerade in diesem am meisten durch den Stoff geboten sein und deshalb auch hier zu der relativ höchsten Harmonie verschmolzen erscheinen möchten. Denn eine Wunderfabel hat er behandelt, und den Mittelpunkt derselben bildet ein Charakter, mit dem die Vorstellung das Abenteuerlichste und Fremdeste verknüpft. Ist aber in diesem Gebiete des Excentrischen noch eine Steigerung möglich, so wird sie durch die Scene der Handlung hervorgebracht. Zu Ninive und Babylon geht sie vor, an Orten, wo die Einbildungskraft ihr ausschweifendstes Fest feiert. Gerade einem solchen Stoffe sind also tolle Willkührlichkeiten, grelle Contraste, auffallende Verwickelungen gemäß.« — »So viele Schönheiten der erste Theil hat, so übertrifft ihn doch der zweite bei weitem an tragischer Concentration, Neuheit der Erfindung und unverbrauchten Reizen. Die ersten Scenen des letzteren, wo Semiramis in der Fülle ihrer Herrlichkeit erscheint, haben an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihres Gleichen. Was die Rollenvertauschung zwischen der Königin und Ninyas und das darauf gegründete bunte Vexirspiel mit seinen Täuschungen und Attrappen betrifft, so kann man diese Auftritte comödienhaft nennen, wenn man nur zugibt, daß es die sinnreichsten Comödienscenen sind, die je geschrieben wurden, und daß sich in den Schicksalen dieser Bittsteller, Dankenden, Günstlinge die reifste Beobachtung und die schalkhafteste Weisheit offenbart.« K. Immermann.

Theater von Buen Retiro öffnete Philipp IV. allen Talenten seiner Zeit eine glorreiche Palästra, und alle Künste brachten wetteifernd ihre Gaben in diesem Tempel der Illusion und süßer Freuden dar. Die Musik, früher auf die Guitarre und den einfachen Gesang beschränkt, erhob sich zu der höheren Kunst der Harmonie, indem schon drei- und vierstimmig gesungen wurde; der Tanz fügte seine gemessenen und ausdrucksvollen Bewegungen hinzu, um die Illusion und den Reiz der Augen zu erhöhen und die Malerei vermehrte die Gegenstände dieser Ilusion, indem sie den durch die Mechanik erfundenen Maschinen und Decorationen anmuthige und bedeutungsvolle Formen lieh und Alles mit der Magie ihrer Farben belebte; die Poesie endlich, von den verschwisterten Künsten gehoben, entfaltete ihre Kräfte und breitete ihre Flügel aus, und indem sie durch alle Zeiten und Regionen schweifte, war in der Geschichte und in der Fabel, in der Natur und in der Politik keine That und kein Ereigniß, das sie nicht nachgeahmt und auf die Scene gebracht hätte. So beeiferten sich denn alle Talente, in dieser Bahn Beifall oder Vortheil zu erringen; weder Amt noch Stellung noch Stand hielten irgend Einen von dem eröffneten Pfade des Ruhmes zurück, und indem Alle durch Protection und Belohnung ermuthigt wurden, sah man, wie hoch sich das Talent, wenn von Macht und Achtung gehoben, aufschwingen könne. Von den zahllosen Dramen, welche durch diesen Wettkampf hervorgerufen wurden, hören wir einige noch immer mit Vergnügen auf unserer Scene; aber die von Calderon und Moreto, welche damals den ersten Preis gewannen, sind auch heute noch vor allen anderen unser Entzücken, und werden es bleiben, so lange wir unser Ohr nicht der lieblichen Stimme der Musen verschließen."

Dem Zwecke, die Hoffeste zu verherrlichen, entsprechend,

sind die hier in Rede stehenden Dramen fast sämmtlich auf theatralische Pracht berechnet, und Göttererscheinungen, Erdbeben, Feuerregen werden von dem Dichter sehr absichtlich herbeigeführt, um dem Maschinisten und Decorateur von Buen Retiro zur Entfaltung seiner Künste Gelegenheit zu geben. Sehr häufig sind auch Gesangstücke eingelegt, und diese, verbunden mit der übrigen bunten scenischen Erscheinung, führen einen opernartigen Charakter herbei; indessen geht die Poesie nicht in der Musik unter, die Schwesterkunst wird nur zu Hülfe gerufen, um auf ihre Art den Gehalt der Dichtung zu verdollmetschen. Nur von einem dieser Schauspiele, La purpura de la Rosa, wird berichtet, es sei ganz gesungen worden. Was den dichterischen Werth anlangt, so gehören einige zu den vortrefflichsten Werken Calderon's und tragen die antiken Mythen auf die sinnigste Weise im Style der Romantik vor; der dichterische Bestandtheil bleibt hier immer die Hauptsache und braucht die äußere Pracht nur als ein reizendes Gewand. In anderen dieser fiestas dagegen bemerkt man nur allzu sehr, daß der Dichter mehr auf Bestellung arbeitete, als dem drängenden inneren Impulse folgte; der überwiegende scenische Pomp, der die hier und da aufleuchtenden poetischen Funken erstickt, kündigt den Verfall der Bühne an und scheint den Dichter in diesen Verfall mit hinabzureißen. Daß übrigens spanische Motive, Figuren und Situationen, daß castilianische Eifersucht und Rache in die alte Fabelwelt hineingetragen sind, und moderne Namen sich unter die griechischen mischen, wird Niemand befremden, indem in allen diesen Dichtungen die Mythologie durchaus wie etwa eine phantastische Sage aus dem Kreise von Karl dem Großen behandelt ist.

Da das Wesentliche des Inhalts der mythologischen Schauspiele schon durch den Titel angegeben wird, eine genauere

Anschauung von Calderon's Behandlungsweise des Stoffes aber nur durch sehr weitläuftige, uns hier nicht verstattete. Besprechungen gegeben werden könnte, so begnügen wir uns in Bezug auf die folgenden Stücke mit einigen Andeutungen.

El mayor encanto Amor. Die Homerische Circe hatte, bevor sie zu unserem Dichter gelangte, vielfache Wanderungen durch die Werke der romantischen Dichter gemacht; wir erinnern nur an die Morgana im Lanzelot und bei Bojardo, an Ariost's Alcina und Tasso's Armida. Calderon hat in einer Dichtung, deren Grundlage Odyssee X. 135—574 und XII. 8 — 141 ist, einige Züge aus jenen romantischen Umbildungen der alten Sage, namentlich aus dem befreiten Jerusalem, Ges. 16., und dem Orlando furioso, C. 6. aufgenommen. — Ganz wiedergeboren mit allen ihren Reizen ist die alte Fabel in diesem Drama, aber in durchaus neuer, überall das Gepräge des Romantischen tragender Gestalt. Wie die Gefährten des Ulyß bestrickt wurden von der Schönheit der Circe und ihres paradiesischen Aufenthalts, so fühlt sich auch der Leser angehaucht vom Säuseln der Wollust, und glaubt sich auf ein Zaubereiland versetzt, von dem er hinabblickt auf das blauende Meer, auf die himmlischen Küsten, die sich schmachtend an seinen Busen schmiegen und auf die sanft geschwungenen, wie von Liebeslust schwellenden Hügel.

El Golfo de las Sirenas, eine Fischer-Ekloge (Egloga Piscatoria), ist eine Fortsetzung des vorigen Stücks, und stellt die Verfolgungen dar, die Odysseus vom Zorn der Circe und der Venus zu erleiden hat. In Scylla und Charybdis sind die Verführungen der Vernunft durch die Sinnenreize allegorisirt.

El monstruo de los jardines. Der alte Mythus, der

in diesem Drama behandelt ist, wird aus cyklischen Dichtern erzählt im Scholium zur Ilias XIX. 332; Calderon aber schöpfte wohl zunächst aus Ovid Metamorph. XIII. 162 und Arsamat. I. 689. Achill, von seiner besorgten Mutter in Waldeinsamkeit und aller Welt verborgen auferzogen, vermag, zum Jüngling aufgewachsen, der Sehnsucht nach dem Leben nicht länger zu widerstehen und entflieht seiner Klause. Von den Reizen der Deidamia gefesselt, hüllt er sich in Weibertracht und lebt, von Niemand erkannt, in stiller Liebestrunkenheit am Hofe der schönen Fürstin, bis der Ruf des Krieges in dies arkadische Leben dringt und seine Seele aus dem Taumel geistig-sinnlicher Trunkenheit zu den höheren Pflichten des Mannes weckt. Das üppig-weiche Licht, das über diesem Gemälde liegt, der sanfte Schwung der Lyrik, der es durchhaucht, die lieblichen Schilderungen der zartesten Liebesschwärmerei, die Pracht und der Glanz in den Festen am Königshofe von Skyros und im Hintergrunde das Kriegsgetümmel der griechischen Helden, — dies Alles vereinigt sich, um Hörer oder Leser in einen Rausch des Entzückens zu versetzen.

Eco y Narciso, ein Gegenstück zu dem vorigen und ihm in keiner Hinsicht untergeordnet, ist nach der bekannten Fabel in Ovid's Metamorphosen III. 359—510. Es wurde nach der Andeutung am Schlusse auf höheren Befehl geschrieben und zum ersten Mal vor dem König und der Königin auf der Bühne von Buen Retiro aufgeführt. „Wie auflösend in Wohllaut — sagt Malsburg — ist dies arkadische Gedicht vom Narciß! Eine Oper in Worten! Hier wird uns der musikalische Genuß auch ohne begleitende Musik klar. Auf das höchst Ergreifende und Auffallende ist es hier minder abgesehen; es ist ein süßes Spiel in dem grüngoldigen Arkadien mit seinem rein-blauen Himmel; alles Tragische darin

darf auch nur spielend berühren und zerfließt zauberisch zum sanften Gesange melancholisch schwingender Saiten. Das ganze Gedicht ist Ton und Blume, und trotz des Gewittersturms umspielt uns die reizende Katastrophe wie ein sanftes fernes Hirtenlied [70])."

Ni Amor se libra de Amor behandelt das liebliche Märchen von Amor und Psyche, dessen Quelle Apulejus ist, auf so vorzügliche Art, daß man diesem Drama einen der ersten Plätze unter den Calderon'schen Stücken dieser Gattung anweisen muß. Von den übrigen mythologischen Schauspielen unterscheidet es sich durch die unverkennbar hervortretende Symbolik. Der letzte Theil der Apulejischen Erzählung, die Reue und Strafe der Psyche, ist sehr abgekürzt. — Schon Lope de Vega hatte ein Drama Psiquis y Cupido geschrieben (s. Vorrede zum Peregrino), das aber nicht mehr vorhanden zu sein scheint.

Zelos aun del aire matan. Mit der Fabel von Cephalus und Procris aus Ovid Metam. VII. 794, ist Herostrat, der den Tempel der Diana in Brand steckt, sehr kunstreich in Verbindung gebracht. Auch dieses Drama gehört zu den vorzüglichsten der vorliegenden Classe und enthält wahrhaft geniale Partien.

El Faetonte oder el hijo del Sol Faeton. Ein Festspiel, in dem Calderon die bekannte Mythe aus Ovid's Metam. I. 748 ff. und II. 1. ff. mit großer Freiheit behandelt und nach vielen selbst erfundenen Motiven verändert hat.

[70]) Welche Zauberwildniß
Fesselt Ohr und Blick?
Blume jedes Bildniß,
Jedes Wort Musik!

Platen.

Phaethon und Peleus sind beide in die Thetis verliebt und der Erstere verliert bei'm Lenken des Sonnenwagens die Besinnung, weil er sieht, wie Peleus die Thetis mit Gewalt entführt.

Apolo y Climene kann als erster Theil des Faetonte angesehen werden. Clymene, Tochter des Admet, wird aus Furcht vor einem Orakel in einer Wildniß erzogen. In diese wird dann Apollo von Jupiter hinabgeschleudert. Hiermit ist die Liebe der Clytie zu Apoll aus Ovid Metam. IV. 256 und der Umgang des Zephyrus mit Flora aus Ovid Fasti V. 195 in Verbindung gebracht. Das Drama trägt troß vortrefflicher Einzelheiten (wohin namentlich die nächtliche Gartenscene mit dem Hasch- und Versteckspiel zwischen den verschiedenen Liebespaaren gehört) eine gewisse innere Leere und Hohlheit zur Schau, welche hier, wie noch in mehreren anderen Stücken dieser Gattung beweist, daß das Dichterfeuer nicht immer emporlodert, wenn ein König es befiehlt.

Los tres mayores Prodigios. Der Ort der Aufführung war wahrscheinlich der Garten von Buen Retiro. Die Bühne hatte drei Abtheilungen neben einander, auf denen die drei Akte von drei verschiedenen Truppen gespielt wurden. Dies Festspiel ist eine der schwächsten Productionen unseres Dichters.

Fortunas de Andromeda y Perseo. Der Inhalt dieses, mit viel Musik und Decorationswesen, aber zugleich auch mit reicher Poesie prangenden Drama's ist aus Ovid Metam. IV. 609 ff., die Grotte der Morpheus aus Metam. XI. 592, und die Darstellung des Tartarus aus Metam IV., 432.

La fiera, el rayo y la púrpura. Ein opernhaftes Stück Handlung von höchst buntem Inhalt und reichlich mit Wundererscheinungen, Gesängen und Tänzen aufgepußt. Der poe-

tische Gehalt wiegt nicht eben schwer. Die Mythen von Anaxarete und von Pygmalion (aus Ovid's Metamorphosen XIV. 698 und X. 243) sind mit einer dritten Fabel von eigener Erfindung des Dichters verbunden.

El Laurel de Apolo, nach des Dichters eigenen Worten „keine Comödie, sondern nur eine kleine Fabel, in welcher, wie bei den Italienern, abwechselnd gesungen und gesprochen werde." Der Stoff, die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeer, Apollo's Sieg über Python und sein Streit mit Cupido, ist aus Ovid Metam. I. 438 ff. Am Schluß wird dem König der Lorbeer überreicht.

La Purpura de la Rosa behandelt die reizende Mythe von Venus und Adonis nach Ovid Met. X. 503 in sehr zierlicher Weise. Auch die Loa mit allegorischen Figuren hat sich erhalten. Das Stück selbst besteht nur aus einem Akt und ist nach der spanischen Terminologie keine Comedia, sondern eine Zarzuela, wie es auch in den alten Editionen genannt wird. Die neueren Ausgaben des Calderon haben Unrecht, die genaueren Bezeichnungen in den Ueberschriften der Schauspiele wegzulassen.

Amado y aborrecido. Nur die Namen sind aus der Mythologie, die sinnvolle Erfindung gehört ganz dem Calderon. Es ist ein Streit zwischen Venus und Diana, ob Haß oder Liebe stärker sei; sie erproben dies an einem Sterblichen; die Wage schwankt lange, aber endlich siegt die Liebe.

Fineza contra fineza, im Inhalt dem vorigen verwandt und gleich diesem von selbsterfundenem, nur an die Mythologie geknüpften Plan. Weder Erfindung noch Ausführung erheben sich über die Mittelmaßigkeit. Beim dritten Akt mag dem Dichter die Geschichte von Olinth und Sophronia im Tasso vorgeschwebt haben.

Fieras afemina Amor behandelt die Thaten des Hercules. Das Maschinenwesen, das dabei zur Anwendung kam, muß höchst complicirt gewesen sein, denn fast alle dem Hercules zugeschriebenen Heldenthaten gehen hier auf der Bühne vor sich. Unter Anderem erklimmt er den Gipfel des Parnassus, schwingt sich dort auf den Pegasus und reitet dann durch die Lüfte davon, um den Drachen, der die Aepfel der Hesperiden bewacht, zu bekämpfen. In der Loa sind der östreichische Doppeladler, der Phönir, der Pfau, die zwölf Monate und die zwölf Zeichen des Thierkreises die handelnden Personen. — Den Werth des Ganzen können wir nicht eben hoch anschlagen.

Von sehr ähnlicher Composition, wie die mythologischen, und gleichfalls auf Fesselung der Sinne durch scenischen Pomp und häufigen Decorationswechsel berechnet, sind die meisten derjenigen Schauspiele, deren Inhalt Calderon aus älteren Romanen und Gedichten geschöpft hat. Nach den Worten im Maestro de danzar

Las locuras
De Esplandian y Belianis,
Amadis y Beltenebros
A pesar de Don Quijote
Hoy à vivir han vuelto

kann man sich wundern, daß der Dichter die abenteuerlichen Erfindungen der Ritterbücher auf die Bühne gebracht habe, und es ist in dieser Hinsicht spöttisch bemerkt worden, die Recken, Riesen und bezauberten Fräulein des Amadis und Esplandian hätten sich, nachdem Don Quijote sie aus den Büchern vertrieben, auf das Theater geflüchtet; allein Niemand wird läugnen, daß Calderon die wüste Phantastik jener

alten Romane veredelt und in das Bereich der höheren Poesie erhoben habe. Freilich ist die Handlung eher episch und der Stoff konnte seiner Natur nach kaum zu einer ächt-dramatischen Composition gestaltet werden; allein trotz dieses Gebrechens, an dem die hierher gehörigen Stücke Calderon's leiden, wer vermag den Reizen dieser romantischen Zauberwelt, wie sie hier mit allen Gaben der Dichtkunst ausgeschmückt und in's Gewand der blühendsten Sprache gekleidet ist, zu widerstehen? Der Glanz der Feerei, auf deren Wink sich prachtvolle Schlösser inmitten von Wüsten erheben, unsichtbare Chöre süße Gesänge anstimmen und wollüstige Nymphen den Krieger nach seiner Mühsal in ihre Arme schließen; die Pracht der Scenerie, die uns bald in duftende Lusthaine, unter den Schatten von Myrthen- und Orangenbäumen, bald in goldfunkelnde Paläste, bald auf bezauberte Eilande versetzt; die Fülle romantischer Abenteuer in einem Wunderlande, wo sich jeder Traum der Phantasie verkörpert, dies Alles in einer Darstellung, welche durch die reichste Kunst des Pinsels tausendfache Schönheit gewinnt, umgaukelt den Geist mit den lieblichsten Bildern und lullt ihn in eine süße Vergessenheit der Wirklichkeit. Es ist in diesen Dramen auf einem anderen Gebiete der Dichtung Aehnliches geleistet, wie in den Gesängen des Ariost.

La puente de Mantible[71]). Eine Dichtung, welche recht

[71]) Der Stoff ist geschöpft aus der Historia del Emperador Carlo Magno y de los doce Pares de Francia y de la batalla que hubo Oliveros con Fierabras, Rey de Alexandria. Sevilla 1528. Folio. Aus dieser Geschichte nahm auch Don Quijote das Recept zu seinem unvergleichlichen Balsam, und ihre Glaubwürdigkeit vertheidigt er (I. 49) mit den Worten: „Welcher Scharfsinn vermöchte Andere zu überreden, daß die Geschichte der Infantin Floripes, des Gui von Bourgogne, oder

in dem extravagantesten Wunderbaren schwelgt. Der Kriegszug Karl's des Großen gegen den Saracenischen Riesen Fierabras, die rastlosen Kämpfe zwischen den maurischen und den christlichen Rittern, das feenhafte Local mit dem grünen Fluß, der entstehenden und verschwindenden Zauberbrücke und dem magischen Schloß, das auf den Kopf eines bronzenen Zwerges gegründet ist, — dies bietet den Rahmen zu der Liebesgeschichte des Guido von Burgund und der Floripes dar. Ersterer ist nebst anderen fränkischen Rittern von Fierabras gefangen und in das verzauberte Castell gesperrt worden, um am nächsten Morgen getödtet zu werden. Floripes, die Schwester des Fierabras, dringt in den Kerker des Geliebten und ermordet die Wächter desselben; aber Fierabras eilt herbei und belagert das Castell, um seine Schwester, so wie die christlichen Ritter durch Hunger zur Uebergabe zu zwingen. Bei einem Ausfalle wird Guido gefangen genommen, und eben soll er, trotz der Bitten der Floripes, hingerichtet werden, als er durch seine Kampfgenossen wieder befreit wird und sich nun durch das Heer des Fierabras schlägt, um Kaiser Karl Nachricht von der hülflosen Lage seiner Pairs zu bringen. Der Kaiser ist von dem Saracenenreiche durch einen furchtbar tosenden Fluß getrennt, über welchen nur die Brücke

die des Fierabras mit der Brücke von Mantible erlogen sei? Das Alles, behaupt' ich, ist so wahr, wie daß es jetzt Tag ist.« — Die älteste Behandlung der Sage von Fierabras ist wohl das provenzalische Gedicht, das Immanuel Becker 1830 nach dem Manuscript herausgegeben hat. Die früheste Bearbeitung in Prosa scheint der Roman de Fierabras le Géant, Genève 1478. Fol. (auf der Pariser Bibliothek) zu sein, und aus dieser ist wahrscheinlich der oben angeführte spanische Roman hervorgegangen. S. Büsching's und von der Hagen's Buch der Liebe, Berlin 1809. S. XXXVI. ff., woselbst auch S. 143 die alte deutsche Version zu finden ist.

von Mantible führt, die von dem Riesen Galafre bewacht wird; Guido aber stürzt sich mit seinem Rosse in die Wellen und gelangt so zu seinem Gebieter. Fierabras, von der Flucht des Ritters unterrichtet, eilt nach der Brücke und bietet dort mit seinen Riesen auf der einen Seite dem Kaiser und dem andringenden Christenheere, auf der anderen den aus dem Castell unter Anführung seiner Schwester Floripes herbeieilenden Rittern Trotz. Aber der Sieg entscheidet sich für die Christen, die Brücke wird von ihnen gestürmt, Fierabras stürzt von derselben herab zu den Füßen des Kaisers hin, noch im Untergange seinem Ueberwinder drohend; Karl aber gibt Befehl, ihn milde zu behandeln, und Floripes reicht dem Guido ihre Hand.

El Jardin de Falerina behandelt die aus Bojardo [72]) bekannte Heldenthat des Roland, wie er die Zauberkunst der Fee Falerina besiegt und die in ihrem magischen Garten gefangenen christlichen Ritter und Damen befreit. Auch dieses Drama strahlt in dem vollsten Glanze der romantischen Ritterdichtung und spricht durch den Adel und die Zartheit der Gesinnung, durch den ächten Geist der Chevalerie, den es athmet, ebenso die Seele an, wie es durch die Pracht der Maschinerie die Phantasie entzückt.

El castillo de Lindabridis. Ein von Wunderbegebenheiten, unglaublichen Vorfällen und Thaten, kurz von den magnanime menzogne des phantastischen Ritterthums strotzen-

[72]) Der Orlando inamorato des Bojardo war schon früh durch zwei Uebersetzungen in Spanien heimisch geworden. Die älteste in Prosa führt den Titel: Espejo de Cavallerias. Sevilla 1535 y 1536; die folgende ist von Franc. Garrido de Villena, Alcalá 1577 und Toledo 1581. Aus einer dieser Uebersetzungen hatte wohl Lope de Vega seinen Jardin de Falerina geschöpft, den er in der Vorrede zum Peregrino nennt. Die Dichtung ist bei Bojardo C. II, C. 3, 66 ff. und Canto 5, 18.

des, aber überaus anmuthiges Gedicht, das seinen Stoff aus dem berühmten Roman Cavallero del Febo, Espejo de Principes y Caballeros, entlehnt [73]). Die Tartarische Prinzessin Lindabridis ist durch ihren Bruder vom Throne verdrängt worden, und dieser will ihr nicht anders den geraubten Platz wieder einräumen, als wenn sie einen Gemahl findet, der ihn selbst an Tapferkeit und Weisheit übertrifft. Nun durchreist sie in einem durch Zauberkunst gebauten Palaste die Lüfte und schweift von Land zu Land, um den Gatten, dessen sie bedarf, ausfindig zu machen. Die Zahl derer, welche, von ihren Reizen und der glänzenden Aussicht gelockt, sich als die Würdigen zu bewähren hoffen, ist sehr groß. Die Kämpfe der Nebenbuhler und verschiedene, mit der Haupthandlung verflochtene Abenteuer des Ritters Phöbus und des Prinzen Rosikler erfüllen nun das Stück, das mit dem großen entscheidenden Turnier und mit der Vermählung von Rosikler und Lindabridis schließt.

Hado y divisa de Leonido y Marfisa [74]). Nach Vera

[73]) Bibliographische Nachweisungen über diesen einst so berühmten und in fast alle europäische Sprachen übersetzten Roman, welcher »die unsterblichen Thaten des Sonnenritters und des Prinzen Rosikler, der beiden Söhne des großen Kaisers von Trebacio, so wie nicht minder die wundersamen Liebschaften der höchst schönen und vortrefflichen Prinzessin Claridiana« enthält, gibt am genauesten und vollständigsten Gräße in dem Lehrbuch der Literärgeschichte Band II, Abth. III, erste Hälfte S. 315 und 411.

[74]) Der Inhalt ist im wesentlichsten aus Bojardo Orlando inamorato, T. II. C. 1, 70 ff. und Ariost 36, 26 — 28 und 59 ff., doch mit vielfachen Veränderungen, welche wahrscheinlich machen, daß Calderon nicht unmittelbar aus den genannten Quellen, sondern aus spanischen Romanen schöpfte, welche die ursprüngliche Sage schon umgestaltet hatten. Die Geschichte der Marfisa der kriegerischen Schwester des Rüdiger (welchen Letztern Calderon Leonido nennt) findet sich schon im Aspramonte, dem ungedruckten 7ten Buch

Tassis das letzte Werk des Calderon, im einundachtzigsten Jahre des Dichters geschrieben. Gleichwohl haben wir hier die Glut einer Jünglingsphantasie und nur wenige von den Schwächen, welche den übrigen Schauspielen aus der späteren Lebenszeit unseres Autors eigen sind; wie V. Schmidt richtig bemerkt, scheint das Licht vor dem Erlöschen noch einmal hell und stark aufgelodert zu sein. Die Handlung mit dem reichen Wechsel ihrer verschiedenartigen Bilder und Situationen, mit ihren, sich in Liebe und Kampf so kühn umhertummelnden Rittern und ihren amazonenhaften Frauen, zieht wie ein lieblicher Traum an dem Geiste vorüber, eine sanfte Liebesschwärmerei durchathmet die Empfindungsgemälde, und die bald erhabene und kühne, bald anmuthige und holde Sprache trägt den reichsten Schmuck hinzu, um den Reiz des Ganzen zu erhöhen. Es lohnt daher wohl der Mühe, den Inhalt der Dichtung hier näher anzugeben. Arminda, Fürstin von Trinakrien, und ihre beiden Anbeter, die Fürsten von Rußland und von Schwaben, verfolgen den Leonido mit gezückten Waffen, und dieser hat nur eben noch Zeit, sich mit einem treuen Gefährten in eine Barke zu werfen und schnell rudernd seinen Verfolgern zu entgehen. Der Flüchtling hat unerkannt bei einem Turnier Arminda's Bruder getödtet, weil dieser geprahlt, seine Braut Mitilene sei die schönste Dame auf Erden. Arminda verspricht demjenigen ihre Hand, der ihr den Mörder todt oder lebendig ausliefern werde, und die Fürsten eilen davon, um den süßen Lohn zu

der Reali di Francia und war einzeln behandelt in La Marfisa di P. Aretino, s. l. e. a.; Marfisa Bizarra di Giov. Battista Dragoncino da Fano, Venezia 1531, 4to; und Amor di Marfisa del Danese Cataneo, Venezia 1562. — S. V. Schmidt über die italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreise Karl's des Großen, S. 277.

erringen. — Die Scene wird von Trinakrien nach Mitilene verlegt. Leonido landet mit dem Gefährten, wirft Rüstung und Schild in eine am Strande befindliche Grotte und eilt, ein Obdach suchend, weiter. Marfisa, in Felle gehüllt, tritt aus der Grotte, findet die Waffen und wird von einem ahnungsvoll sehnsüchtigen Gefühl ergriffen; der alte Zauberer Argante aber führt sie mit Gewalt in die Höhle zurück. Jetzt tritt die Fürstin Mitilene mit glänzendem Gefolge, unter Musik und Gesang auf; sie will aus Neugier Marfisa rauben, und die Musik soll ihr dazu behülflich sein, da Hirten, welche die wunderbare Bewohnerin der Grotte oft in der Ferne gesehen, ihr berichtet haben, dieselbe werde von den Klängen der Musik unwiderstehlich angezogen. Neue Vorfälle jedoch hindern diesen Vorsatz; Leonido, sich für einen schiffbrüchigen Kaufmann ausgebend, wirft sich hülfeflehend zu Mitilenens Füßen nieder, und gleich darauf langt die Nachricht an, ihr Bräutigam sei von Leonido getödtet. Die Fürstin gelobt Rache und eilt davon, indem sie verkündigt, das Erbrecht auf den Thron von Trinakrien sei durch jenen Tod ihr zugefallen. Leonido, froh daß man seiner nicht weiter achtet, bleibt allein zurück; da tritt ihm Marfisa entgegen und Beide werden gleich bei'm ersten Anblick von zärtlichen Gefühlen für einander ergriffen. Der Jüngling will die Schöne ihrem finsteren Aufenthalt entführen, da stürzt die Furie Megära, von Argante aus der Hölle beschworen, hervor und fliegt unter Sturm und Erbeben mit Marfisa durch die Lüfte davon. — Im zweiten Akt ist Alles wieder ruhig; Leonido naht sich von neuem, um seine Waffen zu holen und Marfisa zu sehen, wälzt das Felsstück von der Grotte zurück und erblickt die Jungfrau in einer Halle von Krystall inmitten holder Nymphen, die sie schmücken und ihr Ohr durch lieb-

liche Gesänge erfreuen. Der Zauberer Argante hat seine Pflegetochter mit diesen Herrlichkeiten umgeben, um sie mehr an die Grotte zu fesseln; ein Schicksalsspruch nämlich bedroht sie mit der Gefahr, den, welchen sie am meisten liebt, zu tödten oder von seiner Hand zu sterben. Leonido tritt zu Marfisen und erzählt ihr seine Lebensgeschichte, wie er als ausgesetzter Säugling von dem Herzog von Toscana gefunden worden sei und später, zum Ritter auferzogen, aus Liebe für Arminda bei'm Turnier deren Bruder getödtet habe. Marfisa zeigt ihm in einem Zauberspiegel die Geliebte, wie sie, unterstützt von den beiden Fürsten, nach dem Mörder ihres Bruders späht. Die Liebe treibt den Leonido troß der ihm drohenden Gefahr von dannen; vor der Trennung von der Grottenbewohnerin aber tauschen Beide noch zwei Kleinode aus, welche sie seit ihrer Jugend tragen und welche sie zu ihrem Erstaunen sich ganz ähnlich finden. — Die nächste Scene ist wieder in Trinakrien; Mitilene landet mit gewaltigem Heere, um die Insel zu erobern, und schon steht Arminda ihr mit den Ihrigen kampfgerüstet gegenüber, da entsteigt Megära dem Krater des Aetna, Feuer- und Lavaströme ergießen sich nach allen Seiten und Mitilene flieht auf ihre Schiffe. Arminda schwebt in Gefahr, in ihrem Zelte zu verbrennen, Leonido aber, in gemeine Kriegertracht gehüllt, rettet sie von dem Flammentode. — Im dritten Akt sind wir in Arminda's Palast. Casimiro, Oheim der beiden sich bekriegenden Fürstinnen, ist gekommen, um ihren Streit beizulegen; der Anblick Leonido's, welcher als Retter Arminda's freien Zutritt im Palaste hat, erfüllt ihn mit einem seltsamen Gefühl. Arminda (welche den Mörder ihres Bruders nicht von Angesicht gesehen hat, nur weiß, daß er Leonido heißt, und daher auch ihren Lebensretter, der einen falschen Namen

angenommen, nicht als solchen erkennt) trägt dem Leonido, zu dem sie eine sanfte Neigung blicken läßt, auf, den Mörder zum Zweikampf auf Tod und Leben zu fordern; ihre Hand soll der Lohn des Siegers sein. Leonido bleibt bestürzt zurück, sein Freund aber reißt ihn aus der Verwirrung und erbietet sich, seine Waffen zu holen, sie anzulegen und sich dann als Leonido ihm gegenüber zu stellen. — Wieder sieht man die Grotte auf Mitilene; der Freund tritt auf, die Waffen zu holen, aus dem Hinterhalt aber erschießt ihn der Fürst von Schwaben, in dem Glauben, Leonido vor sich zu haben. Auch Marfisa glaubt, ihr Freund sei geblieben, hüllt sich, da sie von der Herausforderung hört, um die Schmach des feigen Ausbleibens von ihm zu wälzen, in seine Rüstung und eilt, Argante's Zaubergeräth zerbrechend, nach Trinakrien. — In der letzten Scene sind die Turnier-Schranken vor Arminda's Palast errichtet. Marfisa und Leonido stehen sich zum Kampfe gegenüber; sie erkennen sich und kämpfen daher nur mit Zagen. Casimiro trennt sie und fragt nach ihrer Herkunft. An den Kleinoden, die sie ihm überreichen, erkennt er sie als seine Zwillingskinder, ihm von Mathilde, Prinzessin von Trinakrien, heimlich geboren. Die Geschwister sind von ihrer Mutter nach der Geburt im Geheimen an Casimiro gesendet worden; bei einem Schiffbruch an der Toskanischen Küste wurde dann die Tochter von Argante geraubt, der Sohn von einer Löwin gesäugt. Nach dieser Aufklärung reicht denn Leonido seine Hand an Arminda, der Fürst von Rußland die seine an Marfisa, und Mitilene vermählt sich mit dem Fürsten von Schwaben.

An andere Romane und Novellen lehnen sich folgenden Stücke:

Los hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea

Nach dem berühmten Roman des Heliodor [75]), den schon Cervantes bei seinem Persiles vor Augen hatte. Aus der Fülle zum Theil abenteuerlicher, zum Theil anziehender und interessanter Begebenheiten, welche in diesem Roman zusammengedrängt sind, durften nur einige der erheblichsten für das Drama benutzt werden. Auch diese sind noch hinreichend, um dasselbe mit einer sehr bewegten äußeren Handlung auszustatten; ihren höheren Werth aber erhält die Dichtung Calderon's durch die sittliche Schönheit und Reinheit, welche sie durchdringt, durch die unvergleichliche Schilderung, wie die zarte Jungfräulichkeit der Heldin und die reine adlige Gesinnung ihres Geliebten unter den Drangsalen und feindseligen Verwickelungen des Lebens immer herrlicher strahlt.

Argenis y Poliarco. Nach dem lateinischen Roman Argenis von John Barclay, welcher durch zwei Uebersetzungen von Josef Pellicer de Salas und von Gabriel Correa (beide Madrid 1626) in Spanien bekannt geworden war. Bekanntlich enthält dieser Roman eine Schilderung der politischen Geschichte Frankreichs unter Heinrich III., und unter fingirten Namen die Darstellung der berühmtesten Männer jener Zeit, unter denen Philipp II. im gehässigsten Lichte erscheint [76]); Calderon aber hat von allen diesen Beziehungen abstrahirt und sich einzig an die Fabel als solche gehalten.

[75]) Die gelesenste französische Uebersetzung der Aethiopika des Heliodor war die von Amiot, die zuerst in Paris 1549 erschien; aus dieser war die spanische von Fernando de Mena, Alcala de Henares 1587, geflossen, welche dem Calderon vermuthlich als Quelle diente.

[76]) In der Ausgabe Joannis Barclaii Argenis, nunc primum illustr. a Theandro Bugnotio, Lugd. Batav. 1664, 2 vol., findet man den Schlüssel zu den oft schwer verständlichen Anspielungen dieser seltsamen Dichtung.

Amor, honor y poder ist nach einer, übrigens auf historischem Grunde ruhenden, Novelle des Bandello (II Nov. 38). Die Hauptpersonen sind Eduard III., König von England, und Estela von Salveric (die Gräfin von Salisbury). Dies kann zu interessanten Vergleichungen mit dem herrlichen altenglischen Drama Edward the Third and the black prince Anlaß geben, das neuerdings mit vollem Rechte dem Shakspeare vindicirt worden ist. Beide Stücke sind unermeßlich verschieden. Shakspeare hat offenbar nicht nach der Novelle, sondern nach der historischen Ueberlieferung gearbeitet; die Liebe Eduard's zu der schönen Gräfin füllt bei ihm nur die ersten Akte; die energische Frau weiß durch einen kräftigen Entschluß ihre Tugend zu schützen und den König auf die Bahn der Heldengröße zurückzuführen, und die Thaten, welche der Monarch nach Ueberwindung seiner Leidenschaft vollbringt, bilden den Inhalt der zweiten Hälfte des Drama's. In der spanischen Comödie dagegen dreht sich Alles um den Kampf zwischen Ehre, Macht und Liebe; Eduard, leidenschaftlich in die schöne Gräfin verliebt, will ihr, da er durch Ueberredung nicht zum Ziele kommen kann, Gewalt anthun; sie aber weiß klug alle seine Listen zu vereiteln und ihm mit dem Adel ihrer Gesinnung dergestalt zu imponiren, daß sich seine sinnliche Liebe in Hochachtung und Verehrung verwandelt; dann, nachdem der Streit jener drei Mächte versöhnt ist, reicht sie ihm von freien Stücken ihre Hand.

Zunächst sind nun verschiedene Schauspiele zu nennen, die, gleich einigen der zuletzt erwähnten, von phantastischem Inhalt und auf theatralisches Gepränge angelegt sind, aber, wie es scheint, ganz auf eigener Erfindung des Dichters beruhen. Könnte es unsere Absicht sein, den Calderon nur von seiner glänzenden Seite zu zeigen, so dürften wir diese Pomp=

stücke füglich übergehen; denn man gewahrt hier bei aller Buntheit und allem Reichthum des Inhalts eine gewisse Mattigkeit und innere Leerheit, welche durch die Ueberfülle des äußeren Schmucks nicht verdeckt werden können. Das Personal dieser Stücke besteht mehrentheils aus Prinzen und Prinzessinnen, die von allen Enden Europa's herbeikommen und die Spielbälle der seltsamsten Begebenheiten sind, allein uns keine rechte Theilnahme abzunöthigen wissen. An sonderbaren Abenteuern, an Zweikämpfen, an Serenaden bei'm Mondschein, an geheimnißvollen Grotten, aus denen Orakelsprüche hervorschallen, an alten Schlössern inmitten einsamer Gärten ist freilich kein Mangel; aber alle diese Reizmittel der Romantik, wie manche an sich fesselnde Scene sie auch herbeiführen, vermögen nicht so viel, daß sie uns den Mangel an innerem Kunstgehalt übersehen ließen. Hierher gehört die Comödie **Afectos de odio y amor**, unter deren Heldin Christerna allem Anschein nach die Königin Christine von Schweden gemeint ist. Von der fabelhaften Geographie in diesem Stück kann man sich einen Begriff machen, wenn man hört, daß hier gesagt wird, die Donau mache die Gränze zwischen Schweden und Rußland; die Hauptpersonen außer der Königin sind der Herzog von Rußland und die Herzoge von Albanien und Gothien; einige Trefflichkeiten der komischen Partien können die Geistlosigkeit der ernsten nicht aufwiegen. Von ähnlicher Beschaffenheit und wahre Spektakelstücke sind **Auristela y Lisidante** und **Los tres afectos de Amor.** Etwas höher steht, obgleich aus denselben Elementen zusammengesetzt, **el Conde Lucanor**, ein phantastisches Stück, dessen Schauplatz zwischen Aegypten und Toscana wechselt und in dem ein Fürst von Rußland und ein Prinz von Ungarn neben dem Herzog von Toscana, dem Sultan und einer ägyptischen Zau-

derin die Hauptrollen haben; es fehlt hier nicht an anmuthigen und poetischen Details, aber die opernhafte Haltung des Ganzen und das oft Geschraubte der Darstellung drängen diese einzelnen Schönheiten wieder in den Hintergrund. Mit der berühmten gleichnamigen Novellensammlung des Prinzen Juan Manuel hat dieses Stück durchaus keine Gemeinschaft.

Die Aufzählung der Calderon'schen Werke führt jetzt zu einer Reihe von Dramen, welche nicht füglich anders bezeichnet werden können, als mit dem freilich sehr allgemeinen Namen „romantische Schauspiele.“ Diese Stücke, die sämmtlich der freien Erfindung des Dichters anzugehören scheinen und deshalb unter den obigen Rubriken keinen Platz finden konnten, die aber im Inhalt zu ernst sind, als daß sie zu den Lustspielen gezählt werden dürften, werden hier denn unter jener umfassenden Benennung, unbeschadet der Verschiedenartigkeit der in ihnen herrschenden Elemente, zusammengestellt.

El pintor de su deshonra. Wenn irgend Jemand geneigt sein sollte, an dem Genius unseres herrlichen Castilianers zu zweifeln, so möchten wir ihm diese wunderbare Tragödie vorhalten, die unstreitig zu dem Höchsten gehört, was Calderon geschaffen, und allen Zauber der romantischen Poesie mit ergreifender Tiefe der Seelenschilderungen und einer erschütternden tragischen Wirkung verbindet. Der erste Akt spielt in der Wohnung des Gouverneur's von Gaëta, welcher Letztere in der Anfangsscene seinen Freund, den Spanier Don Juan Roca, mit dessen junger Gemahlin Seraphina bei sich willkommen heißt. Die Tochter des Gouverneur's, Porcia, schließt bald Freundschaft mit Seraphinen, und sie vertrauen sich gegenseitig die Geheimnisse ihrer Herzen. Jene erzählt, wie sie im Geheimen die Liebesbewerbungen des Prinzen Ursino empfange, diese aber, wie sie mit feuriger Leidenschaft

von Porcia's Bruder, Don Alvaro, geliebt worden sei und dessen Neigung eben so lebhaft erwidert habe. Alvaro aber war zur See gegangen, und bald darauf hatte sie die Nachricht erhalten, sein Schiff sei in einem Sturme verunglückt und mit der ganzen Mannschaft versunken. Durch diese Nachricht in ihrem ganzen Sein zernichtet und zugleich von den dringenden Bitten ihres Vaters bestürmt, hat sie ihre Einwilligung zur Vermählung mit Don Juan gegeben. Seraphina sinkt bei der Erzählung ihres Schicksals, von Gefühl bewältigt, besinnungslos zu Boden, und Porcia eilt von dannen, um Hülfe herbeizuholen. In diesem Augenblicke tritt ein Fremder ein, erblickt die Ohnmächtige und beugt sich mit dem Ausdruck der lebhaftesten Theilnahme über sie; Seraphina schlägt die Augen auf, sinkt aber mit dem Schrei: Alvaro! von Neuem ohnmächtig zu Boden. Wirklich ist die Nachricht von dem Tode ihres Geliebten unbegründet gewesen und er hat Mittel gefunden, sich nach dem Schiffbruch zu retten. Die Scene des Wiedersehens der beiden Liebenden unter diesen Verhältnissen ist mit aller Zartheit und Vollendung geschildert, deren Calderon's Pinsel fähig war, und wunderbar erschütternd ist das hier beginnende Gemälde des Kampfes zwischen Pflicht und Liebe im Herzen der Seraphina. Die Unglückliche sucht mit aller Kraft ihrer Seele ihre Neigung zu bekämpfen, und erklärt dem Alvaro mit erzwungener Kälte, wie sie durch Pflicht und Herz an ihren Gemahl gebunden sei. Während dieser Unterredung ertönt ein Kanonenschuß; es ist das Signal, welches das Absegeln von Don Juan's Schiff verkündigt; Seraphina geht ab, um ihm in die Heimath zu folgen, und Don Alvaro bleibt in Hoffnungslosigkeit zurück. — Der zweite Akt zeigt uns Don Juan in seiner Wohnung zu Barcelona, wie er, ein leidenschaftlicher Freund der Malerei, beschäftigt ist, seine Gattin

zu portraitiren. Friede und Glück scheint bei dem Ehepaar zu wohnen und auch aus Seraphinen's Herzen die Erinnerung der Vergangenheit gebannt zu sein. Plötzlich, als Juan eben die Gattin allein gelassen hat, tritt ein Mann in Matrosentracht in das Zimmer; es ist Alvaro, der, die alte Liebe nicht vergessen könnend, sich in dieser Verkleidung nach Barcelona begeben hat; er bestürmt Seraphinen's Herz mit neuen Bitten, allein sie stellt ihm so beredt und energisch das Vergebliche und Thörichte seiner Wünsche vor, daß auch er den Entschluß faßt, seine Liebe zu bekämpfen und den Frieden der Geliebten nicht weiter zu stören. Die folgenden Scenen schildern in den reizendsten Farben die Lustbarkeiten des Carnevals am Meeresstrande bei Barcelona. Don Juan hat mit seiner Frau die an der Küste gelegene Villa eines Freundes bezogen, und mischt sich oft unter die Schaaren des lustig-schwärmenden Volkes; dort begenet ihnen auch Alvaro, allein ohne sich ihnen zu nahen, und es scheint, als habe er seine Liebe besiegt. Eines Tages, als eben das fröhliche Getümmel am ausgelassensten auf und nieder wogt, erschallt der Ruf: „Feuer!“ Die von Don Juan bewohnte Villa steht in Flammen; die ohnmächtige Seraphina wird von ihrem Gatten herbeigetragen und der Obhut Alvaro's, den er nicht kennt, anvertraut; er selbst eilt von dannen, um anderen Gefährdeten Hülfe zu leisten, in Alvaro aber, dem die Geliebte auf diese Art in die Arme geworfen wird, schlägt die schon gedämpfte Leidenschaft plötzlich wieder in hellen Flammen empor, die Versuchung ist ihm zu stark, er trägt die fortwährend Ohnmächtige mit sich fort, besteigt hastig sein Schiff und segelt mit seinem Opfer davon. Don Juan naht erst wieder, als das Schiff eben die Anker lichtet, entdeckt, wie er betrogen worden, und stürzt sich in die Wellen, um die Fliehenden zu erreichen. — Im dritten Akte

sind wir wieder nach Gaëta versetzt. Don Juan tritt als Maler verkleidet auf; er hat diese Tracht angenommen, um in ihr auf unbefangnere Weise Zutritt in Privathäuser erlangen und den Räuber seiner Gattin entdecken zu können, an welchem er die Schmach seiner Ehre zu rächen brennt. Er wird bei'm Prinzen Ursino vorgeführt, und dieser ertheilt ihm den Auftrag, eine Schöne zu malen, die er in einer nahen Försterwohnung kennen gelernt hat. Der Prinz nämlich besucht jenes Jägerhaus häufig, um dort heimliche Zusammenkünfte mit seiner geliebten Porcia zu halten; eben dorthin aber hat sich auch Alvaro mit Seraphinen geflüchtet, um vor dem Vater verborgen zu sein, und die schöne Dame hat die Augen des Prinzen auf sich gezogen. Don Juan begibt sich an den ihm bezeichneten Ort und schlägt hinter einem Gitterfenster, von wo er die Reizende unbemerkt belauschen kann, seine Staffelei auf. Wer schildert seine Gefühle, als er Seraphinen erkennt! Sie liegt schlummernd da und spricht im Schlafe Worte, welche Bürgen für die Reinheit ihrer Seele sind; aber ihre Unschuld kann sie nicht retten, sie muß als Sühnungsopfer für die in ihr dem Gatten angethane Schmach fallen. Der Monolog, in welchem Don Juan den Kampf seiner noch immer glühenden Liebe und seines Bewußtseins von der inneren Richtigkeit des Ehrengesetzes gegen die Macht der allgemeinen Sitte, der er sich fügen muß, schildert, ist tief erschütternd; da tritt Alvaro auf und schließt die Schlummernde in seine Arme; in demselben Augenblicke fallen zwei Schüsse aus dem Hintergrunde, und der Räuber wie die Geraubte sinken blutend zu Boden.

Las manos blancas no ofenden. Eine der wundervollsten und reichsten Compositionen unter den Stücken dieser Gattung, zugleich durch die überaus kunstvoll angelegte und durchgeführte Intrigue anziehend und in den lautersten

Glanz einer ätherischen Poesie getaucht. Serafina, die junge Fürstin von Ursino, ist an ihrem Hofe von mehreren Freiern umdrängt, unter denen sie ihrem Vetter Federigo, der sie noch jüngst mit Lebensgefahr aus dem Feuer gerettet hat, besondere Gunst schenkt. Dieser Federigo aber ist, über die neue Neigung, seiner früheren Geliebten Lisarda untreu geworden, und letztere begibt sich (nach jener von Tirso de Molina so vielfach ausgebeuteten Idee) in Männerkleidung und unter dem Namen des Prinzen Cäsar von Orbitel an den Hof, um den Plan des Treulosen zu kreuzen. Zu gleicher Zeit hat der Prinz Cäsar selbst, ein Jüngling von auffallender und beinahe weiblicher Schönheit, um seiner ihn mit ängstlicher Sorge hütenden Mutter zu entgehen, Weibertracht angelegt und sich in dieser Verkleidung auf den Weg nach Ursino begeben, wo er sich unter die Schaar der Freier mischen will; ein Zufall hindert ihn, seine Verkleidung zur rechten Zeit abzulegen, und so kommt er in der Frauentracht an den Hof der Serafina. Der neue Achill auf Skyros erweckt nun in der Fürstin ein Gefühl der Liebe, das sie selbst nur für Freundschaft hält. Welche köstlichen Verwickelungen der Dichter aus diesen Fäden, zu denen noch andere herangezogen werden, entspinnt, möge man ahnen; sie in diesem beschränkten Raum darzulegen, ist nicht möglich. Daß Serafina, als sich Cäsar zuletzt enthüllt, diesem, für welchen die Stimme ihres Herzens am lautesten sprach, ihre Hand reicht, und daß Federigo von einer flüchtigen Aufwallung der Leidenschaft in die Arme seiner ersten Geliebten zurückkehrt, ist der Zielpunkt der Handlung.

Un castigo en tres venganzas[77]). Zu den genialsten

77) Seit Obiges geschrieben wurde, habe ich eine Comödie von Diamante, Cuanto mienten los indicios y ganapan de desdichas,

Compositionen Calderon's gehört dieses Stück nicht, wenngleich sich ihm ein lebendiges Interesse nicht absprechen läßt. Der Herzog von Burgund hat zuverlässige Nachricht, daß ein Ritter seines Hofes im verrätherischen Einverständnisse mit seinen Feinden stehe, weiß jedoch nicht, welcher von ihnen der Schuldige sei. Clotaldo, ein Günstling des Herzogs, in dem der Zuschauer von Anfang an den Verbrecher erkennt, sucht den Verdacht auf einen gewissen Federico zu wälzen; der Letztere zieht, voll Entrüstung und in Gegenwart des Herzogs, das Schwert, und wird deshalb vom Hofe verbannt, worüber Clotaldo um so mehr triumphirt, als er sich hierdurch eines Nebenbuhlers um die Gunst der schönen Doña Flor, der Tochter des greisen Manfredo, entledigt. Federico muß, von der Geliebten und der Heimath scheidend, in's Exil wandern. Doña Flor, schon durch diese Trennung in Kummer gestürzt, wird gleich darauf durch ein anderes Ereigniß noch tiefer gebeugt. Eine ihrer Freundinnen hat den jungen Enrico, einen Neffen des Herzogs, zu einer geheimen Unterredung in ihre (Flor's) Wohnung beschieden; gerade befindet dieser sich dort, als Clotaldo, der eine Zofe bestochen hat, eindringt; es entsteht ein Zweikampf zwischen den beiden Rittern, Enrico sinkt tödtlich verwundet zu Boden und Clotaldo eilt vermummt und ohne erkannt zu sein davon. Das Schwertergeklirr hat Manfredo herbeigerufen. Flor wird neben der blutenden Leiche getroffen, und, um ihre Ehre zu retten, sagt sie aus, sie habe den Enrico, der ein Attentat auf sie gemacht, niedergestoßen. Manfredo ist in höchster Verlegenheit, denn wenn der Todte, der Neffe des Herzogs, in seinem Hause gefunden wird, so

gelesen; diese behandelt ganz denselben Stoff, wie die Calderon'sche, und hiernach möchte Beiden entweder ein wahres Ereigniß oder irgend eine Novelle zum Grunde liegen.

droht seinem Leben Gefahr; er beschließt daher, die Leiche heimlich zu entfernen. Inzwischen hat Federico den Herzog und dessen Günstling Clotaldo auf der Jagd im Gebirge angetroffen; der Herzog hatte sich zum Schlafe hingestreckt und Clotald war herangeschlichen, um, zur Vollendung seiner Verrätherei, den Gebieter zu ermorden; da sprang Federico hervor, entwand dem Verräther den Dolch und rettete dem Herzog das Leben; dieser erwachte von dem Lärm, sogleich aber wußte der schlaue Clotaldo die Sache so darzustellen, als wäre er selbst der Retter, Federico dagegen der Angreifer gewesen, und Letzterem wurde bei Todesstrafe untersagt, sich im Gebiete des Herzogs blicken zu lassen. Bald darauf hat der Verbannte durch seinen Diener Nachricht erhalten, daß man Nachts einen Vermummten vom Balcon der Doña Flor habe herabklettern sehen, und er ist hierdurch, in eifersüchtigem Argwohn, zu dem Entschlusse gekommen, verkleidet in die Stadt zurückzukehren. Er wählt die Tracht eines Lastträgers, kommt als solcher in Manfredo's Wohnung, und wird gebraucht, die Leiche Enrico's fortzuschaffen; nachher auf der Straße ertappt, wird er für den Mörder gehalten, zum Tode verurtheilt und, zur Vollstreckung des Spruches, an Manfredo überliefert. Unterdessen hat Clotaldo einen neuen Plan entworfen, um zum Ziele seiner Verrätherei zu gelangen; er überfällt den Herzog, wird aber entwaffnet und tödtlich verwundet, und bekennt im Sterben seinen Verrath, den von ihm vollbrachten Mord Enrico's und seine Anschläge auf Flor's Ehre. Der Herzog beklagt schon die allzu voreilig vollführte Hinrichtung Federico's und besucht reuevoll dessen Gruft; da schiebt Manfredo den Leichenstein zurück, und Federico tritt lebend hervor; ein Schlaftrunk hatte ihm, der so der Hinrichtung entzogen werden sollte, nur scheinbar das Leben geraubt; er wird von dem Herzog

freudig umarmt und zum Ersatz für die ihm widerfahrene Unbill in das Amt des Clotaldo eingesetzt, und, um sein Glück zu krönen, reicht ihm die nun treu erfundene Doña Flor die Hand.

Amigo, amante y leal gründet sich auf die so vielfach behandelte Collision verschiedener Pflichten. Der Held wird von den Trieben der Liebe, Freundschaft und Unterthanentreue in schwankende Bewegung gesetzt; er treibt die Aufopferung gegen den Fürsten und gegen den Freund so weit, daß er ihnen die Geliebte abzutreten bereit ist; ein scheinbar unentwirrbarer Knoten schürzt sich aus diesen Fäden, aber sie alle führen zuletzt zu dem ersehnten Ziele, wo sich der Widerstreit jener drei Mächte in den reinsten Accord auflöst.

Muger llora y vencerás (der Schauplatz ist Deutschland und der Plan an eine erdichtete Erbstreitigkeit zwischen der Erbtochter des Landgrafen von Hessen und ihren Vettern, den Prinzen von Thüringen, geknüpft) hat eine höchst geistvolle und fesselnde Anlage, zeigt aber in der Ausführung jene kalte Berechnung und jenen Mangel an freier dichterischer Bewegung, der manche spätere Werke des Dichters characterisirt.

Lances de Amor y Fortuna. Der wunderliche Eigenwille des Schicksals, welcher oft den Unwürdigen mit Ehre und allen Gaben des Glücks ausrüstet, den Würdigen dagegen darben läßt, bildet hier den Vorwurf. Rugero rettet der von ihm geliebten Gräfin Aurora von Barcelona das Leben, und erschöpft sich in heldenmäßigen Anstrengungen für ihre Sache; allein ein Gewebe von unglücklichen Umständen macht, daß der Ruhm aller von ihm vollbrachten Thaten seinem Nebenbuhler zufällt und selbst die Geliebte ihn verkennt, bis es ihm endlich gelingt, Aurorens Augen zu öffnen, deren Herz immer für ihn gesprochen hatte.

Agradecer y no amar. Eine Novelle in drama-

tischer Form, die man in Erfindung und Ausführung nur mittelmäßig nennen kann.

Para vencer á Amor querer vencerle. In Bezug auf die äußere Handlung dürftiger, als die meisten Dramen des Calderon, aber durch psychologische Feinheit und durch überraschende Blicke in die Tiefe des Menschenherzens ausgezeichnet und in dieser Hinsicht des größten Meisters würdig. Schon der Titel läßt erkennen, daß der Sieg der Vernunft und des Willens über die Leidenschaft das Motiv des Stückes bildet. Cäsar de Colonna, die schöne Margaretha leidenschaftlich liebend, ist schon am Vorabend der Vermählung mit ihr, als die Braut ihm das Geständniß macht, daß sie ihn, obgleich er dessen in jeder Hinsicht würdig sei, doch nicht zu lieben vermöge und nur aus Nachgiebigkeit gegen die Eltern ihr Jawort gegeben habe. Sie bittet ihn, daß er sie nicht wider ihren Willen heimführen möge, und zugleich, daß er ihr geheimes Bekenntniß dem Vater und dem Publikum nicht entdecke, sondern unter irgend einem erdichteten Vorwande von der Vermählung abstehe. Cäsar ist im höchsten Grade bestürzt, und schwankt in seinem Entschlusse; als ihn aber die Geliebte bei der Liebe selbst, die er ihr geweiht, um Gewährung ihrer Bitte beschwört, verspricht er Alles, was sie von ihm verlangt. Unter dem Vorwande, er sei Margarethens noch nicht würdig, verläßt er mit verzweifelndem Herzen sein Vaterland und begibt sich in den Krieg, hoffend, er werde entweder den Tod finden, oder endlich, indem er sich ihrer würdig zeige, Margarethens Herz gewinnen. Bei dem deutschen Kaiser Friedrich III. hoch in Gunst gestiegen, hat er das Glück, Margarethen in einer wichtigen Angelegenheit große Dienste zu leisten; als diese nun aber doch noch kalt gegen ihn bleibt, ruft er die Vernunft und die Ehre zu Hülfe, und besiegt auf diese Art die Neigung seines Herzens.

De una causa dos efectos. Wir haben schon früher auf die Verwandtschaft dieser Comödie mit einem der besten Lustspiele Fletcher's, The elder brother, hingedeutet, und dabei die Vermuthung ausgesprochen, der eine Dichter habe den anderen benutzt; diese letztere Meinung muß jedoch berichtigt werden, denn das spanische Stück weist sich durch seinen Styl als eines der späteren Werke des Calderon aus und kann keinenfalls vor dem Jahre 1625, in welchem Fletcher starb, geschrieben sein; daß aber umgekehrt der Spanier den Engländer gekannt habe, kann in keiner Hinsicht für wahrscheinlich gelten. Die Aehnlichkeit beider Stücke stammt daher vermuthlich nur von dem gemeinsamen Anschließen an die, von den älteren Novellisten mehrfach behandelt Idee, daß die Liebe die Dummen in Kluge verwandele. (S. Boccaccio's Novelle von Cimon und Iphigenia, Decameron, Tag V. Nov. 1.) Calderon hat jener Wirkung der Liebe, die er an einem Sohne des Herzogs von Mantura zeigt, die conträre in dessen Bruder gegengeüberstellt und diesen Gegensatz höchst sinnvoll durchgeführt.

Nadie fie su secreto hat manche Uebereinstimmung mit einem Schauspiel Yo me entiendo, welches bald mit dem Namen des Lope de Vega, bald mit dem des Calderon bezeichnet gefunden wird, allen Kennzeichen nach aber dem Ersteren angehört (an Calderon wenigstens ist in keiner Art zu denken). Die beiden Stücken zu Grunde liegende Handlung ist der von Lope's Quinta de Florencia verwandt und wahrscheinlich derselben Novelle des Bandello entnommen; Yo me entiendo aber schließt sich dieser Novelle näher an, während Nadie fie su secreto sie in der freieren Gestaltung des Stoffes nur noch von fern erkennen läßt. Der Held des Calderon'schen Drama's ist der berühmte Alexan-

der Farnese, Herzog von Parma, und die Triebfeder der Action, daß der Fürst und sein Günstling Don Cäsar dieselbe Dame lieben, der Erstere den Liebenden, von deren Geheimniß unterrichtet, jede Gelegenheit, sich zu sehen, zu rauben sucht und ihre beabsichtigte Flucht hintertreibt, dann aber nach manchen Kämpfen die Geliebte dem Freunde aufopfert. Auf reiche und spannende Handlung ist in diesem Schauspiel weniger Werth gelegt, dagegen der Charakteristik besondere Sorgfalt gewidmet.

El Alcaide de si mismo. Calderon scheint sich in diesem anmuthigen Stücke seines eigenthümlichen Styls entäußert zu haben und mehr der Manier des Lope de Vega gefolgt zu sein. Die Handlung ist, wie folgt: Der Prinz Friedrich von Sicilien hat in einem Turnier zu Neapel den Neffen des Königs getödtet und darauf, um sich der Verfolgung zu entziehen, die Flucht ergriffen. Wer der Mörder sei, ahnt Niemand, denn der Prinz ist wegen einer zwischen Neapel und Sicilien seit lange obwaltenden Feindschaft nur incognito und mit geschlossenem Visir erschienen. Um sicherer zu entkommen, legt der Flüchtling in einem Walde seine fürstliche Kleidung ab und hüllt sich in die ärmlichste Tracht, in welchem Aufzuge er dann eine vornehme Dame, an deren Schlosse ihn sein Weg vorbeiführt, um ihre Hülfe anspricht; er gibt vor, er sei ein Kaufmann und von Räubern ausgeplündert worden, und die Mitleidige verheißt ihm nicht allein ihre Unterstützung, sondern zeigt großes Wohlgefallen an ihm und ernennt ihn zum Befehlshaber ihres Schlosses. Mit Schrecken vernimmt er, daß seine Wohlthäterin die Prinzessin Helena, die Schwester des von ihm Getödteten, sei und alle Mühe aufwende, um des Mörders habhaft zu werden; für's Erste scheint ihm aber keine Entdeckung zu drohen, da Niemand in Neapel sein Gesicht erblickt hat, außer der Infantin Margaretha,

Tochter des Königs, zwischen welcher und ihm sich bei einer durch den Zufall herbeigeführten Zusammenkunft ein zärtliches Verhältniß entsponnen hat. Unterdessen hat ein einfältiger, aber drolliger Bauer, Benito, die abgelegte Rittertracht im Walde gefunden und sie angezogen, um sich in diesem Schmuck von seinen Cameraden bewundern zu lassen; die Häscher, welche im Auftrag des Königs von Neapel den Mörder aufspähen sollen, ergreifen ihn und führen ihn als Gefangenen an den Hof; sein bäurisches Benehmen wird für Verstellung gehalten, und der König', im Glauben, den flüchtigen Ritter in seiner Gewalt zu haben, übersendet ihn der Prinzessin Helena, damit sie ihn in ihrem Schlosse gefangen halte. Diese übergibt ihn nun dem Prinzen Friedrich zur Bewachung, so daß der Letztere zum Gefangenwärter seiner selbst wird. Die Infantin Margaretha weiß sich Zutritt zu dem Schlosse zu verschaffen, um den Geliebten dort zu sehen, und der Kerkermeister, davon benachrichtigt, spielt dann die Rolle des Gefangenen; überhaupt mag man ahnen, welche interessanten Situationen der Dichter aus dem Quiproquo zu entspinnen gewußt hat. Daß Margaretha in das Geheimniß eingeweiht wird und daß Beide die Täuschung so lange fortführen, bis der Prinz der Vergebung und Beide der Einwilligung des Königs in ihre Vermählung sicher sein können, ergibt sich von selbst.

La Señora y la criada. Ein überaus reizendes Lustspiel[78]), das durch seinen dichterischen Schwung unermeßlich hoch über die, gewöhnlich mit diesem Namen bezeichneten, Stücke emporragt und doch zugleich das Talent Calderon's

[78]) Mächtig flammt Cupido's Kerze,
Durch Gefahr umsonst verdüstert,
Und die Liebesklage flüstert
In das Echo leichter Scherze. Platen.

zur eigentlichen Komik im glänzendsten Lichte zeigt. Die Prinzessin Diana von Mantua ist von ihrem Vater dem Herzog von Mailand zugesagt worden, liebt aber den Prinzen Clotaldo von Parma, der ihre Neigung auf's feurigste erwiedert, aber durch alte Feindschaft, die zwischen den beiden Fürstenhäusern herrscht, an der Erreichung des Zieles seiner Wünsche behindert wird. Als der Zeitpunkt von Dianens Vermählung mit dem verhaßten Herzog heranrückt, faßt Clotaldo den Entschluß, die Geliebte zu entführen, ein Zufall aber macht, daß er statt ihrer eine Bäuerin, welche sich mit den Kleidern der Prinzessin geschmückt hat, raubt; zur nämlichen Zeit ist Diana, um der verhaßten Verbindung zu entgehen, in ländlicher Tracht vom Hofe des Vaters entflohen, und wird, da sie durch ein Verunglücken mit dem Wagen beschädigt worden ist, an den Hof von Parma gebracht. Aus dem Umstande nun, daß die entführte Bäuerin Allen, außer den Eingeweihten, für die Prinzessin gilt, die Letztere aber in ihrer unscheinbaren Kleidung unbeachtet bleibt, entspinnt sich eine höchst glückliche Intrigue, welche zuletzt dahin geleitet wird, daß der Herzog von Mailand selbst die ihm zugedachte Braut ausschlägt, Clotaldo aber seine geliebte Diana heimführt.

Dicha y desdicha ~~desdicha~~ **del nombre** und **La vanda y la flor.** Zwei höchst feine Stücke voll complicirter Intrigue und bedeutsamer, wirkungsreicher Situationen. In diesen Lustspielen haben wir, so wie in einigen der vorhergehenden und folgenden, im Grunde schon ganz die nämlichen Elemente, wie in denen, die auf spanischem Boden spielen, und nur das Personal von Fürsten und Hofleuten, das in ihnen vorkommt, so wie der dadurch bedingte feine Hofton, leiht ihnen eine etwas verschiedene Färbung.

El galan fantasma. Eine glücklich ersonnene, vom

berechnendsten Verstande angelegte und dann mit der Liebe des Dichters ausgebildete Fabel. Der junge Astolfo steht in einem Liebesverhältnisse mit der schönen Julia, und eben dieser Dame bringt auch der Herzog von Sachsen, von ihr unbegünstigt, seine Huldigungen dar. Eines Abends befindet sich Astolfo bei seiner Geliebten zum Besuche, als der Herzog, der sich mit Gewalt Eingang verschafft, darüber zukommt. Es entsteht ein Zweikampf zwischen den beiden Nebenbuhlern. Astolfo fällt und bleibt für todt auf dem Platze liegen. Die Wunde ist jedoch nicht tödtlich gewesen, er wird in das Haus eines Freundes getragen und dort auch nach seiner Wiederherstellung, um vor der Rache des Herzogs gesichert zu sein, verborgen gehalten. Aus diesem Hause führt ein unterirdischer Gang in Julia's Garten, und Astolfo benutzt diesen Weg, um heimlich zu der Geliebten zu gelangen. Julia ist anfänglich über sein Erscheinen erschreckt und hält ihn für ein Gespenst, bis er ihr die Geschichte seiner Rettung erzählt und nun selige Stunden in ihren Armen feiert; dem Herzog gegenüber dagegen bleibt er ein Gestorbener und erschreckt ihn durch seine Erscheinungen, bis durch andere Zwischenfäden der Intrigue die Sache so weit gediehen ist, daß er sich auch diesem enthüllen und der Einwilligung in die Vermählung mit Julien sicher sein kann.

Basta callar. In diesem herrlichen Drama wetteifert die Grazie der reizendsten Erfindung mit dem reichsten Farbenschmuck der Dichtung, die Frische mit der Gluth, die innere Feinheit der Anlage mit der Zartheit der Ausführung und mit dem Zauber der wohllautendsten Sprache. Die Verwickelung ist so sinnreich erdacht und so complicirt, wie in den besten der reinen Intriguenstücke; aber wir haben hier zugleich einen Duft und Glanz der Poesie, wie er die letzteren Werke nicht in gleicher Fülle durchzieht. Margarethe, Tochter des Herzogs

von Béarn und dem Wunsche ihres Vaters gemäß mit dem Grafen von Montpellier verlobt, hat auf der Jagd im Gebirge einen schwer verwundeten Ritter gefunden und ihn von dort, um ihn zu pflegen, an den Hof ihres Vaters gebracht. Der Verwundete nennt sich Don Cäsar und gibt vor, von Räubern angefallen worden zu sein, ist aber in Wahrheit ein Cavalier vom Gefolge des Grafen von Montpellier und auf Geheiß seines Herrn überfallen worden; er hat nämlich in einem Liebesverhältnisse mit der schönen Doña Serafina gestanden und den Grafen, der eben diese Dame liebte, einst, als der Letztere in die Wohnung der Schönen zu dringen versuchte, mit dem Schwerte angegriffen; wegen dieses Attentats mußte er entfliehen, aber die Rache des Grafen ereilte ihn noch auf der Flucht. Am Hofe von Béarn, wo er alle diese Vorgänge verschweigt, wird er huldreich aufgenommen; der Herzog ernennt ihn nach seiner Wiederherstellung zu seinem Secretair und die Prinzessin hat eine heimliche Neigung für ihn gefaßt, die er selbst jedoch nicht erwiedert, ja, noch ganz seiner früheren Liebe hingegeben, nicht einmal beachtet. Was ihn selbst in seiner Verbannung am meisten quält, ist die Ungewißheit über Serafinen's Treue. Es fügt sich nun, daß Roberto, Serafinen's Vater, mit seiner Tochter an den Hof von Béarn kommt; in seinem Gefolge befindet sich verkleidet der Graf von Montpellier, angeblich, um seine Verlobte, Margarethe, unbefangener beobachten zu können, im Grunde aber, um in der Nähe der geliebten Serafina zu sein. Serafina hat bald einen innigen Freundschaftsbund mit Margarethe geschlossen, ihre Holdseligkeit erweckt aber zugleich auch die Liebe des Herzogs. So hat denn der Dichter die mannichfaltigsten Fäden der Verwickelung in seiner Hand: die Nebenbuhlerschaft des Grafen, des Herzogs und Cäsar's, die Bestrebungen des

Letzteren, von dem Grafen, der ihn für todt hält, nicht erkannt zu werden, dann Margarethens Neigung zu Cäsar im Conflikt mit ihrer Feundschaft für Margarethe u. s. w.; aber diese Fäden sind hier nicht etwa gebraucht, um, wie oft in den Comedias de capa y espada, nur ein ergötzliches und die Aufmerksamkeit fesselndes Imbroglio zu spinnen, sondern sie dienen dazu, die Herzen und Charaktere in allen ihren Falten auseinanderzulegen und ein Gemälde vor uns aufzurollen, in welchem Liebe und Eifersucht, Melancholie und Scherz, Schwärmerei und Lebensklugheit durch die weichsten Tinten mit einander verschmolzen sind, — das ganze Gebilde aber strahlt in dem reinsten Zauberlichte romantischer Dichtung. Daß Margarethe ihre Neigung der Freundin aufopfert und dem Wunsche des Vaters gemäß dem Grafen ihre Hand reicht, und daß auch der Herzog und der Graf in wahrhaft adliger Gesinnung ihre Leidenschaft bekämpfen und Serafinen's Hand in die des früher berechtigten Cäsar legen, bildet den Schluß der Handlung.

. El secreto à voces ist ein Seitenstück des vorigen und ihm an Feinheit, Anmuth und Vollendung gleich. Das „laute Geheimniß“ oder die Chiffre, in welcher sich die beiden Liebenden unterhalten, ohne daß Jemand sonst den geheimen Sinn ihrer Worte versteht, erinnert an einen ähnlichen Kunstgriff in Tirso's reizendem Lustspiel Amar por arte mayor. Aber Tirso's Erfindung ist noch sinnreicher, als die Calderon's, und von merkwürdiger Subtilität. Hier haben zwei Liebende am Hofe von Leon, welche von allen Seiten beargwohnt werden, folgendes Geheimniß ersonnen, um sich ungestört und unverdächtigt Mittheilungen machen zu können. Die Hofdame Elvira wird von dem Könige geliebt, und hält es für klug, dieser Neigung scheinbar nachzugeben; in Wahrheit aber liebt sie den Secretair des Königs, Don Lope. Um nun den König

zufrieden zu stellen, richtet sie an ihn Liebesbriefe, wie z. B. den folgenden:

Celosa temo, caro dueño mio
Que os venzan intereses de una infanta.
Perdonad, que en efeto, en beldad tanta,
Contra el amor no es valiente el albedrio.
Causóos Don Lope el ciego desvario,
Sin culpa, de sospechas y desvelos:
Qué haré yo, combatida de mis celos,
Si el temor me da causa de culparos?
Mariendo viviré con adoraros etc.

Zugleich aber hat sie ihrem geliebten Lope, der, als Vertrauter des Königs, alle an diesen gerichteten Briefe in seine Hände bekommt, gesagt, der Brief sei eigentlich für ihn bestimmt, er müsse nur die drei ersten Sylben jedes Verses abschneiden, wo er dann den eigentlichen Sinn des Schreibens auffinden werde. Nun lauten denn die Verse:

Temo, caro dueño mio,
Intereses de una infanta,
Que en efeto en beldad tanta
No es valiente el albedrio.
Lope, el ciego desvario
De sospechas y desvelos,
Combatida de mis celos
Me da causa de culparos:
Viviré con adoraros etc.

Wie sinnreich nun auch Elvirens Plan ist, so übertrifft Lope sie doch noch in seinen Antworten. Er wird, außer von Elviren, auch noch von der Königin Blanca und von einer anderen Hofdame, Isabella, geliebt, und ist durch die Klugheit genöthigt, diesen beiden Letzteren scheinbar nachzugeben, obgleich

er die erkünstelte Leidenschaft für die Königin aus anderen Rücksichten nur im Geheimen aussprechen darf. Er richtet nun öffentlich seine Huldigungen an Isabella; z. B. in folgenden Worten:

Aunque amante me juzgueis
De otro gusto, y como ingrato
Me presumais todo olvido,
Yo soy vuestro y no os agravio.
El rey suspira, Isabela,
Celoso como indignado,
Porque ignora que disculpa
Mis desvelos amor casto.
No os asombre vengativo
(Cuando sepa que en su estado
Don Ordoño favorece
El amor nuestro) Don Sancho.
Su poder, con el de Ordoño,
Aunque temido, es muy flaco;
Contra el amor, todo incendio,
Es pequeño el de Alexandro.
Que he de morir es sin duda,
Si os perdiese mi cuidado:
Blanca por vos se desvela,
Será cierto el ampararnos.
O ha de ser en yugo eterno
Vuestra belleza el descanso
De mi esperanza, ó la muerte
El remedio, aunque inhumano.
De Don Lope, prenda mia,
Estad segura entre tanto,
Que será con fé invencible
Bronce en quereros y amaros.

Doña Elvira, que os dió zelos,
A Ordoño adora ó su estado:
Ni la quise en vuestra ofensa,
Ni deseo, pues os amo.

Nach diesen Worten hält sich natürlich Isabella für die allein Begünstigte. Allein die Königin hat zu denselben folgenden Schlüssel: sie soll nur die ersten Hälften der Verse nehmen und diese zusammenfügen. Auf diese Weise gewinnen denn die obigen Worte die folgende Gestalt, in welcher sie allein der Königin zu huldigen scheinen:

Aunque amante de otro gusto
Me presumais, yo soy vuestro:
El rey suspira celoso,
Porque ignora mis desvelos.
No os asombre cuando sepa
Don Ordoño el amor nuestro;
Su poder, aunque temido,
Contra el de amor es pequeño.
Que he de morir, si os perdiese,
Blanca, por vos será cierto,
O ha de ser vuestra belleza
De mi esperanza el remedio.
De Don Lope estad segura
Que será bronce en quereros:
Doña Elvira á Ordoño adora;
Ni la quise, ni deseo.

Aber auch die Königin wird getäuscht, denn den wahren Schlüssel besitzt erst Elvira; diese weiß, daß sie immer von vier Zeilen die erste Hälfte des ersten Verses abtrennen muß, und so erhält sie aus den obigen Worten folgende Versicherung von Lope's unwandelbarer Liebe zu ihr:

Aunque amante el rey suspira
No os asombre su poder;
Que hé de morir, ó ha de ser
De Don Lope Doña Elvira.

Man beachte in diesen Versen die erstaunliche Sprachkunst, durch welche dieselben Worte, ohne in's Gezwungene zu verfallen, in ihrer veränderten Stellung nicht allein einen wechselnden und ganz klaren Sinn geben, sondern auch zuerst zwei verschiedene Assonanzenreihen, nachher eine Redondilla bilden. — Wir haben dies hervorgehoben, um zu zeigen, wie Calderon oft da, wo man ihn am originalsten glaubt, seinen Vorgängern verpflichtet ist. Uebrigens hat er jenen scharfsinnigen Gedanken Tirso's sehr vereinfacht, indem bei ihm nur die Abtrennung des ersten Wortes in jedem Verse und die dann folgende Zusammenstellung das Geheimniß bildet. Was den Inhalt unseres Drama's betrifft, so würde es überflüssig sein, ihn darzulegen, da das „laute Geheimniß" in Uebersetzungen und Nachahmungen auf fast alle Bühnen Europa's übergegangen und so zum vielleicht bekanntesten Werke Calderon's geworden ist.

Die zuletzt erwähnten Dramen haben uns allmählich zu den Lustspielen herabgeführt, welche das Leben und gesellige Treiben im damaligen Spanien darstellen. Calderon's Stücke dieser Gattung haben von jeher einer besonderen Berühmtheit genossen, und sie sind dieses Rufes in jeder Hinsicht werth, obgleich man eingestehen muß, daß sie sich in einem engeren Kreise von Motiven und Situationen bewegen, als die des Lope und Tirso; sie sind in ihrer Art das Vollendetste, was die spanische Bühne besitzt, aber diese Art leidet an einer gewissen Einförmigkeit. Man hat schon früher bemerkt, daß

die meisten in dieses Bereich fallenden Werke Calderon's den Titel „die Verwicklungen des Zufalls" führen könnten, denn der letztere ist es, der fast überall den Knoten schürzt. Will man an einem einzelnen Beispiel ein ungefähres Bild von der Beschaffenheit dieser sämmtlichen Comödien gewinnen, so läßt sich kein besseres liefern, als das folgende, welches schon anderswo aufgestellt worden ist [79]): Ein junger, eben aus Flandern zurückgekehrter Cavalier sucht in den Straßen von Madrid die Wohnung eines Freundes, bei dem er logiren soll; plötzlich tritt ihm eine verschleierte Dame entgegen und bittet ihn um seinen Schutz; der Ritterpflicht getreu, darf er diesen ihr nicht versagen, und so geleitet er sie in ihre Wohnung. Dann findet es sich, daß diese Dame die Schwester seines Freundes ist; der Freund selbst aber liebt wieder eine andere mit seiner Schwester befreundete Dame, welche dem neu angekommenen Cavalier zur Gattin bestimmt war. Nun ist noch ein dritter verschmähter Liebhaber jener Dame, welche man in der ersten Scene die Straßen von Madrid durchirren sah, vorhanden, und aus allen diesen sich kreuzenden Liebschaften entspringen alle möglichen Arten von Vorfällen: zwei verschleierte Damen werden mit einander verwechselt, und die eine belauscht hinter einer Seitenthüre die Liebesworte, welche durch Irrthum an ihre Nebenbuhlerin gerichtet werden; der Galan verbirgt sich, weil er Geräusch hört, der zweite entdeckt ihn, und es entsteht ein Zweikampf, der durch das Hinzukommen des Bruders unterbrochen wird; nach gehörigen Verwirrungen aller Art löst sich denn der Knoten durch dieselben Fäden, welche ihn geschlungen, wieder

[79]) Damas-Hinard, Chefs-d'oeuvre du Théatre espagnol, Introduction.

auf, und man hat am Schlusse zwei oder drei Heirathen, ohne die des Gracioso mit der Zofe zu rechnen.

Noch deutlicher kann man die von Calderon vorzugsweise benutzten Hebel der Intrigue in folgendem Schema übersehen: Liebe zweier Damen zu demselben Cavalier, Bewerbung von mehreren Galanen um dasselbe Mädchen, oder zweier Freunde um die Gunst der nämlichen Schönen; Eifersucht unter dem liebenden Paare; Kampf der Pflichten gegen den Freund und gegen die Geliebte; Verhüllung der Frauen durch den Schleier, Vermummung der Männer durch den Mantel, und daraus entspringende Mißverständnisse; nächtliche Huldigungen am Fenster einer Dame und damit verbundene Täuschungen, indem sich eine Andere an die Stelle der Erwarteten begeben hat; Collision der Pflicht der Gastfreundschaft und der Blutrache, Zweikämpfe, Häuser mit doppelten Eingängen, Wohnungs- und Namensveränderungen, geheime Thüren, unterirdische Gänge u. s. w. Die überraschenden Vorfälle, die anziehenden und die Neugier spannenden Situationen, die der Dichter aus diesen Motiven zu entspinnen wußte, waren schon bei seinen Lebzeiten sprichwörtlich geworden; man nannte sie **Lances de Calderon**, das heißt „Calderons-Streiche", und es fehlte schon damals nicht an Solchen, welche die häufige Wiederholung der nämlichen Triebfedern des Interesses tadelten. Calderon selbst hat dergleichen Bemerkungen sehr gutwillig hingenommen, ja selbst in scherzhafter Weise Aehnliches gesagt. In **No ay burlas con el amor** sagt Jemand, der sich verbergen muß: „Ja, dies ist eine Comödie von Don Pedro Calderon, wo es nothwendig immer einen versteckten Liebhaber und eine verschleierte Frau geben muß." In **Bien vengas mal si vienes solo** heißt es einmal: „Dies ist eine Comödie von Don Pedro Calderon, wo Bru-

der oder Vater immer zur unrechten Zeit kommen“[80]). Da der Dichter hiernach selbst in scherzhafter Weise einräumte, was man ihm zum Vorwurf machen konnte, und doch auf demselben Wege auch noch später fortfuhr, so stützte er sich ohne Zweifel auf das Bewußtsein seines besonderen Talentes für diese Art von Verwickelungsspielen und auf die nie versiegende Erfindungsgabe, mit welcher er den gleichförmigen Stoff immer neu zu gestalten und zu färben wußte; und so ziemt es denn auch uns, von der Gleichmäßigkeit in den Motiven dieser Stücke abblickend, unsere Bewunderung der unendlichen Kunst zuzuwenden, mit welcher der Autor aus derselben Grundlage und den nämlichen Elementen eine so überraschende Verschiedenartigkeit der Resultate gewonnen hat. In der That hat kein anderer Dichter in gleich hohem Grade, wie Calderon, die Fähigkeit besessen, einfache und sich häufig wiederholende Anlässe zu stets anderen Combinationen zu benutzen, in immer neuen Wendungen interessante Situationen herbeizuführen, Ueberraschungen auf Ueberraschungen zu häufen und die Haupthandlung mit anderen parallel laufenden zu verwickeln, so daß der Zuschauer in beständiger Aufregung die sich durchschneidenden Fäden der Intrigue bis zu deren Auflösung verfolgt. Auch ist die Virtuosität unseres Dichters in diesem Fache von jeher am allgemeinsten anerkannt wor-

[80]) Es comedia de Don Pedro
Calderon, donde ha de aver
Por fuerza amante escondido,
O rebozada muger.

Que debe de ser comedia
Sin duda esta de Don Pedro
Calderon, que hermano ó padre
Siempre vienen à mal tiempo.

den, und schon Linguet that zu einer Zeit, als man die Vorzüglichkeit der spanischen Schauspiele, die man praktisch durch zahlreiche Entlehnungen anerkannte, theoretisch nicht einräumen wollte, den Ausspruch, daß Calderon in dieser Gattung von Schönheiten es allen Dichtern der Welt weit zuvorthue. Nehmen nun die Comödien dieser Gattung (denen wir füglich den Namen Comedias de capa y espada lassen können, da sie sämmtlich in dieser Tracht gespielt wurden) durch ihre angedeuteten Vorzüge, durch ihre, trotz der Aehnlichkeit doch große Mannichfaltigkeit, durch ihren poetischen Gehalt, ihre Fülle und Bewegung das Interesse lebhaft in Anspruch, so tritt noch ein anderer Umstand hinzu, um sie besonders anziehend zu machen; wir meinen die treue Sittenschilderung, die lebendige Darstellung des Lebens und Treibens im damaligen Madrid. Die romantischen Abenteuer, die in dieser „Stadt der Serenaden“ an der Tagesordnung waren, die seltsame Mischung von beinahe überfeinerter Cultur und noch fast mittelalterlicher Rohheit der Sitten, die Galanterieseenen im Prado, die nächtlichen Zwiegespräche am Gitterfenster, die blutigen Zweikämpfe unter den Cavalieren, die südliche Glut, aber auch die Intriguensucht und Verschlagenheit der Liebenden, der frohe, leichte Sinn, der kein Wagniß scheuende Unternehmungsgeist der Ritter, die hingebende Zärtlichkeit der Damen, aber auch ihre Rachsucht, ihr schnelles Aufflammen bei jeder vermeinten Beleidigung, — dies Alles ist hier mit so frappanter Wahrheit geschildert, daß man die Sitten der alten Spanier vielleicht nirgends besser studieren kann. Heben wir einige der auffallendsten Züge aus diesem seltsamen Gemälde hervor! Der Argwohn und die Strenge in Bezug auf die Ehre ist so groß, daß, wenn ein Mann bei einer Dame gefunden wird, sofort auch kein Zwei-

fel mehr über die zwischen ihnen bestehende verbrecherische Liebe obwaltet und Vater oder Bruder die Schuldige auf der Stelle umbringen zu müssen glauben. Die Pflicht der Ritter zur Beschützung der Frauen geht so weit, daß eine Dame von dem ersten Cavalier, dem sie begegnet, fordern kann, sie mit Gefahr seines Lebens gegen Jedermann zu schützen. Die Forderung der Ausschließlichkeit in der Liebe und die Eifersucht sind so gesteigert, daß, wenn ein Galan mit einer Dame an ihrem Gitterfenster spricht, er von allen Vorübergehenden verlangt, außerhalb seines Bezirks zu bleiben, und den, der seiner Warnung nicht Folge leistet, todt zu Boden streckt; die Pflicht des gegenseitigen Beistandes unter den Cavalieren aber gibt wieder dem Mörder, wenn er von der Justiz verfolgt wird, das Recht, den ersten besten Ritter um seinen Schutz anzusprechen, welchen dieser dann mit Hintansetzung jeder anderen Obliegenheit gewähren muß.

Alle diese Punkte muß der heutige Leser von Calderon's Mantel- und Degenstücken wohl kennen und als feststehend voraussetzen, falls er diese Dichtungen richtig, das heißt so, wie sie von den Zuhörern ihrer Zeit hingenommen wurden, auffassen will. Er muß aber ferner, gleich dem Publikum, für das die Stücke geschrieben wurden, Mordthaten aus Eifersucht, Rache oder sonstigen Veranlassungen für alltägliche Vorfälle halten, die eben keinen sehr ergreifenden Eindruck hervorbringen und die Heiterkeit des Lustspiels nicht stören; denn sehr häufig finden wir die Pflicht, einen ermordeten Verwandten zu rächen, in ihrem Conflict mit anderen Verhältnissen, den Versteck eines Duellanten, der seinen Gegner getödtet hat, oder irgend ein anderes, nach unseren Begriffen tragisches Motiv als Hebel der lustigsten Intrigue gebraucht; sehr oft sehen wir inmitten von durchaus komischen Scenen

Vater oder Bruder das Schwert ziehen, um die beargwohnte Tochter oder Schwester umzubringen, und machen uns mit ängstlicher Spannung auf einen tragischen Ausgang gefaßt, während der Spanier sich dies nicht eben sehr zu Herzen nahm und sich durch dergleichen alltägliche Vorfälle in der Heiterkeit, die das Ganze hervorruft, nicht stören ließ. Es ist endlich, um das Aufbrausen der Affekte und den plötzlichen Gesinnungswechsel, dem wir in diesen Stücken jeden Augenblick begegnen, zu verstehen, nöthig, sich an die Beweglichkeit und Leidenschaftlichkeit südlicher Naturen zu erinnern, und an die Steigerung, welche die Affekte durch die Sitten im damaligen Spanien erhielten; natürlich mußte die strenge Bewachung, der die Frauen unterworfen waren, die Schwierigkeit, mit ihnen zusammenzukommen, die Eifersucht und Verstellung, welche in Gegenwart eines Dritten nöthig war, das Ungestüm der Liebenden erhöhen und ihre Begierden mächtiger entflammen. Wenn die Damen unserer Zeit sich über die Lauheit und Kälte der Männer beklagen, so haben sie den hauptsächlichsten Grund derselben in der Freiheit zu suchen, deren sie selbst genießen, und das sicherste Mittel, um feurigere Liebhaber zu erzielen, würde sein, sie kehrten in ihre alte Sclaverei zurück.

Ist es nun nicht zu läugnen, daß die Sitten des spanischen Adels, wie sie von Calderon geschildert werden, keineswegs in jener absoluten Reinheit glänzen, welche ihnen von mehr enthusiastischen als bedächtigen Kritikern zugeschrieben worden ist, so wird man doch auf der anderen Seite die vielen schönen und edlen Züge nicht verkennen wollen, durch die Calderon's Ritter und Frauen unser Herz gewinnen, die feine Galanterie, die Reizbarkeit des Zartgefühls, welche auf ausschließliche Liebe dringt und selbst die mindeste Zweideutigkeit des Benehmens verdammt, die strenge Beobachtung

jeder Pflicht der Freundschaft und Dankbarkeit, die bis zum Tode treue Anhänglichkeit an den angestammten Herrscher, die zarte Schonung gegen den überwundenen Gegner und die aufopfernde Hingebung des Herzens an den einmal gewählten Gegenstand der Liebe.

Um den Leser noch unmittelbarer in die Mitte des spanischen Lebens, das in diesen Stücken dargestellt wird, einzuführen und zugleich zu zeigen, wie treu die Sittenschilderungen in denselben aus der Wirklichkeit aufgegriffen sind, schalten wir hier einige Auszüge aus der interessanten, aber ganz in Vergessenheit gerathenen Reise der Gräfin d'Aunoy nach Spanien ein. Diese schreibt in zwei Briefen, datirt Madrid den 27. Juni und den 25. Juli 1679, Folgendes:

„Wenn ich dir alle die tragischen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest du gestehen, daß dieses Land ein Schauplatz der fürchterlichsten Scenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, gibt gewöhnlich die Veranlassung dazu. Es gibt nichts, was die Spanier nicht unternehmen sollten, nichts, was ihrem Muthe und ihrer Zärtlichkeit unmöglich wäre. Die Eifersucht ist ihre herrschende Leidenschaft, aber man behauptet, daß sie dabei weniger von Liebe, als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit ihres Namens getrieben werden; daß sie nicht ertragen können, einen Anderen sich vorgezogen zu sehen, und daß Alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, sie zur Verzweiflung bringt; wie sich dies nun aber auch verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendez-Vous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr

für sie, für den Liebhaber und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen.

„Die unverheiratheten Männer steigen Nachts, nachdem sie von der Promenade im Prado zurückgekehrt und eine leichte Mahlzeit eingenommen, zu Pferde und heißen ihren Diener hinten aufsitzen; das Letztere geschieht, um ihn nicht zu verlieren, denn da sie in der dunkelsten Nacht schnell durch die Straßen reiten, würde der Diener unmöglich folgen können; sie fürchten aber zugleich, daß man sie von hinten angreife, und der Diener muß deshalb aufpassen und auf die Vertheidigung seines Herrn bedacht sein; gewöhnlich jedoch ergreifen die dienstbaren Geister in solchen Fällen die Flucht, denn sie sind nicht eben tapfer. Diese nächtlichen Cavalcaden geschehen zu Ehren der Damen, und die spanischen Cavaliere würden diese Stunde nicht um Alles in der Welt verfehlen; sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, dringen bisweilen in den Garten ein und steigen wo möglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr Trotz bieten; sie wagen sich bis in das Gemach, wo der Gemahl ihrer Angebeteten schläft, und man hat mir gesagt, daß sie sich in dieser Art oft Jahre lang sehen, ohne daß sie, aus Furcht gehört zu werden, ein Wort sprächen.

„Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben; und was ich, abgesehen von der zärtlichen Sorgfalt, den Liebesdiensten und der Hingebung bis in den Tod (denn der Ehemann und die Verwandten geben keinen Pardon), besonders unvergleichlich finde, das ist die Treue und die Verschwiegenheit. Man wird nie hören, daß ein Cavalier sich der, ihm von einer Dame geschenkten Gunst rühmen sollte; sie reden von ihrer Geliebten mit so viel Hochachtung

und Unterwürfigkeit, als wäre sie ihre Königin. Auch die Damen tragen nie Verlangen, einem Anderen, als ihrem Geliebten, zu gefallen; ihre Seele ist ganz von ihm erfüllt, und obgleich sie ihn am Tage nicht sehen, finden sie doch Mittel, sich mehrere Stunden mit ihm zu beschäftigen, sei es, daß sie an ihn schreiben, oder mit einer vertrauten Freundin von ihm reden, oder einen ganzen Tag am Gitterfenster stehen, um ihn vorübergehen zu sehen. Mit einem Worte, nach Allem, was ich hier gehört habe, möchte ich Spanien für das Geburtsland der Liebe halten. — Während nun die Herren bei ihren Geliebten sind, bleiben die Diener in einiger Entfernung von dem Hause bei den Pferden. — Außer den genannten Wegen, auf welchen die Liebenden zu ihren Damen gelangen, gibt es noch andere; denn die Damen besuchen sich viel unter einander, und nichts ist ihnen leichter, als einen Schleier überzuwerfen, sich durch die Hinterthür fortzuschleichen, in eine Sänfte zu steigen und sich, wohin sie wollen, tragen zu lassen. Besonders kommt ihnen hierbei zu Hülfe, daß alle Frauen sich gegenseitig unverletzliche Geheimhaltung gelobt haben; welcher Streit auch unter ihnen vorfallen mag, so öffnen sie doch nie den Mund, um einander zu verrathen. Ihre Verschwiegenheit kann nicht genug gerühmt werden; aber freilich würden auch die Folgen der Plauderei schlimmer sein, als anderswo, da man hier auf den bloßen Verdacht hin mordet. Die guten Spanierinnen haben viel Verschlagenheit und wissen sie gut anzuwenden; denn da jedes Haus eine Hinterthür hat, so können sie ungesehen in's Freie gelangen, und da nun oft ein Bruder bei seiner Schwester, ein Sohn bei seiner Mutter, ein Neffe bei seiner Tante wohnt, so gibt dies vielfache Gelegenheit, sich zu sehen. Die Liebe ist hier zu Lande sinnreich, man spart kein Mittel, um seine Leidenschaft zu befrie-

digen, und man bleibt seiner Geliebten treu. Es gibt Intriguen, welche das ganze Leben hindurch dauern, wenngleich man keine Stunde verloren hat, um sie zum Schlusse zu bringen; man benutzt jeden Augenblick, und sobald man sich sieht und gefällt, ist die Sache richtig. — Es geschieht bisweilen, daß eine Dame, in ihren Schleier gehüllt und, um nicht erkannt zu werden, sehr einfach gekleidet, sich zu Fuß an den Ort des Stelldicheins begibt. Ein Cavalier verfolgt sie und sucht mit ihr zu sprechen; durch diese Begleitung belästigt, wendet sie sich an einen anderen Vorübergehenden und sagt, ohne sich weiter zu erkennen zu geben, zu ihm: ich beschwöre Euch, hindert diesen Zudringlichen, mich weiter zu verfolgen! Diese Bitte ist dem galanten Spanier ein Befehl, er frägt den, über welchen sie sich beklagt, warum er die Dame belästige, räth ihm, sie in Ruhe gehen zu lassen, und muß, wenn der Gegner nicht weichen will, das Schwert ziehen; so endet die Begegnung bisweilen mit Blutvergießen um eine Dame, die man nicht kennt. Unterdessen macht sich die Schöne von dannen, läßt die beiden Cavaliere mit einander streiten und geht dahin, wo sie erwartet wird. Das Schönste dabei aber ist, daß oft der Mann oder der Bruder selbst die Dame auf diese Art vor den Nachstellungen eines Zudringlichen schützt, und ihr behülflich ist, ihrem Geliebten in die Arme zu eilen. — Es kommt auch bisweilen vor, daß Jemand, wenn er seine Geliebte auf der Straße trifft und sein eigenes Haus nicht in der Nähe ist, ohne Weiteres in das Haus eines Anderen tritt, den er vielleicht gar nicht kennt; er bittet den Hausherren, doch gefälligst sein Zimmer zu verlassen, weil er gerade eine, vielleicht nie wiederkehrende Gelegenheit zum Zwiegespräch mit einer Dame habe und wirklich entfernt sich dann der Eigenthümer des Hauses, um den Galan mit seiner Ge-

liebten allein zu lassen. Kurz, man unternimmt selbst das Verwegenste, um sich auch nur eine Viertelstunde sehen zu können. — Ganz Madrid hat das Ansehen eines großen Käfiges, denn alle Häuser sind von unten bis in's oberste Stockwerk hinauf mit engen Gittern versehen, und nicht bloß die Fenster, sondern auch die Balkone haben welche. Hinter denselben sieht man immer die armen Frauen, die nach den Vorübergehenden blicken und, wenn sie es wagen, die Jalousien öffnen. Es vergeht keine Nacht, daß nicht in allen Quartieren der Stadt vier- oder fünfhundert Concerte gehalten würden. Freilich finden diese aber auch ihren Lohn denn, die schönste Dame erhebt sich und fühlt sich glücklich wie eine Königin, sobald ein Galan vor ihrem Fenster die Harfe oder Guitarre spielt und mit heiserer Stimme dazu singt."

Dies ist, von dem treuen Pinsel einer Augenzeugin entworfen, ein Bild des Lebens und der geselligen Verhältnisse, in deren Kreise sich Calderon's Comedias de capa y espada bewegen. Eine deutlichere Anschauung von dem Wesen dieser Stücke zu geben, möge nun hier zunächst eine Inhaltsanzeige von Antes que todo es mi dama, einem der vorzüglichsten derselben, stehen. Zwei, schon von früher her durch innige Freundschaft verbundene Ritter, Lisardo und Don Felix, treffen sich nach langer Trennung unvermuthet in Madrid und theilen einander ihre jüngsten Erlebnisse, vornämlich ihre Herzensangelegenheiten, mit. Don Felix erzählt, wie er in Granada einen Cavalier, welcher Streit mit ihm angefangen, im Zweikampfe tödtlich verwundet habe und hierauf, den Bitten seiner Verwandten entsprechend und um der Justiz zu entgehen, nach Madrid gereist sei; an letzterem Orte habe er ein reizendes Mädchen erblickt, das seinen Huldigungen freundlich entgegenkomme und dessen Besitz allein sein Lebensglück begründen

könne. Lisardo vertraut dem Freunde ein ganz ähnliches Liebesverhältniß, in welchem er seit Kurzem mit einer anderen Dame stehe, und Beide gehen dann ab, Jeder seinem Glücke nach. — Wir werden zu Laura, der Geliebten des Don Felix versetzt. Der Vater derselben, Don Iñigo, wird eben durch einen Brief aus Granada überrascht, in welchem ihm Don Felix von einem Jugendfreunde auf's dringendste empfohlen wird; er eilt fort, um den Empfohlenen aufzusuchen; Laura aber empfängt durch einen Diener ein Geschenk ihres Geliebten, eine Schärpe, welche er sie zu seinem Andenken zu tragen bittet; würde sie diese Schärpe sogleich anlegen, so fürchtet sie, die Aufmerksamkeit ihres Vaters zu erregen; sie sendet dieselbe daher an ihre Freundin Clara, um sie später scheinbar von dieser als Geschenk annehmen zu können. Clara nun ist die Geliebte des Lisardo und Letzterer sieht sie mit der Schärpe geschmückt, die er früher in Händen des Don Felix erblickt hat; sogleich entbrennt seine Eifersucht, er macht der Geliebten den Vorwurf der Untreue und eilt zu Don Felix, ihm mitzutheilen, daß sie Beide ihr Auge auf dieselbe Dame geworfen hätten. Es tritt eine peinliche Irrung ein; um sie zu lösen, schlägt Felix vor, gemeinschaftlich zu Clara zu gehen; erst hier löst sich denn der Irrthum; Laura und Clara sind gerade beisammen, jeder der Freunde erkennt seine Geliebte und hört aus ihrem Munde den Hergang mit der Schärpe; aber während sie sich noch der Enttäuschung freuen, berichtet eine Dienerin, Clara's Bruder lange eben aus Granada an; es hilft daher nichts, sie müssen sich aus Rücksicht für die Damen verstecken. — Im zweiten Akt erzählt Lisardo seinem Diener, dem Spaßmacher, wie sein Freund und er der kritischen Lage in der vergangenen Nacht glücklich entkommen seien; während er hiervon redet, tritt Laura's Vater ein und fragt nach Don Felix; Lisardo

glaubt, sein Freund werde von dem Alten wegen der Besuche bei seiner Tochter zur Rede gestellt werden, will demselben diesen Verdruß ersparen, und gibt sich deßhalb für Don Felix aus; aber Iñigo drückt ihm auf's zärtlichste die Hand, sagt, wie der Vater des Don Felix ihm aus Granada Sorge für den Sohn anempfohlen habe, und bietet ihm seine Dienste an. Lisardo kann nun nicht mehr zurück und muß in der einmal angenommenen Rolle beharren. Nachdem der Alte sich entfernt hat, tritt der wahre Don Felix auf; Lisardo erzählt ihm den in bester Absicht gespielten Betrug, aber der Freund hört wenig darauf, denn er hat eben ein Billet erhalten, worin ihn Laura zu einem heimlichen Besuche bei ihr auffordert; eine gleiche Einladung erhält Lisardo von Clara, und Beide denken nun nur an ihr bevorstehendes Glück. In der nächsten Scene treten Clara und ihr aus Granada zurückgekehrter Bruder Antonio auf. Antonio hat Laura erblickt und sogleich eine lebhafte Neigung zu ihr gefaßt; er erbittet sich deshalb von der Schwester einen Auftrag an die Freundin, um so Gelegenheit zu erhalten, Laura näher kennen zu lernen. Hierauf werden die Zuschauer Zeugen des nächtlichen Zwiegesprächs zwischen Laura und Felix; die Liebenden werden durch den Eintritt des Don Antonio unterbrochen, welcher den Auftrag seiner Schwester überbringt; Felix muß sich, auf den Wunsch der Geliebten, verbergen; aus seinem Versteck erkennt er, daß Don Antonio jener Ritter ist, den er in Granada im Zweikampfe verwundet hat; wenn schon diese Entdeckung ihn aufregt, so vermag er sich, als er Zeuge der Zudringlichkeit des Besuchers wird, nicht länger zu mäßigen; er tritt mit gezücktem Schwerte hervor, und eben kreuzen sich die Schwerter, als Iñigo's Ankunft gemeldet wird. Felix muß sich nun wieder verbergen, Antonio aber entschuldigt seine Anwesenheit mit Clara's Auftrage und

zieht sich zurück. Iñigo erzählt seiner Tochter, wie er die Bekanntschaft des Don Felix gemacht habe, wie sehr er von derselben befriedigt sei und wie er die Absicht habe, ihm Wohnung in seinem Hause anzubieten. Plötzlich hört man Geräusch im Nebenzimmer; der Alte will nachsehen was es sei; Laura ist in tödtlicher Angst, sie denkt, Felix sei noch dort verborgen und erklärt dem Vater, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, sie sei im Geheimen mit diesem verlobt. Iñigo ist zwar überrascht, aber, weil er sich keinen lieberen Schwiegersohn wünscht, nicht erzürnt. Er holt daher den Verborgenen aus seinem Versteck; aber wie groß ist Laura's Erstaunen als sie Lisardo hervortreten sieht; Felix nämlich hat sich mit Hülfe der Zofe durch eine Hinterthür entfernt, Lisardo aber, der bei Clara zum Besuche war, ist von dort, wo ihn der rückkehrende Don Antonio vertrieben, in Iñigo's Haus geflüchtet, wo er sich an derselben Stelle verborgen hat, an welcher sich zuvor Felix befand. Laura ist natürlich im höchsten Grade befremdet, noch mehr aber, als ihr Vater den Lisardo mit dem Namen Felix anredet und von ihm verlangt, er solle der Tochter augenblicklich als Gatte die Hand reichen. In diesem Moment hört man Schwertergeklirr auf der Straße und die Stimmen des Don Antonio und des Don Felix, die im Streite begriffen sind, dazwischen erschallt der Hülferuf Clara's „man tödtet meinen Bruder!“ Lisardo zweifelt einen Augenblick, auf wessen Seite er sich schlagen solle, da ihn Freund und Geliebte zur selben Zeit rufen, zuletzt aber eilt er mit dem Rufe ab: „über Alles meine Dame!“ — Im dritten Akt sehen wir Lisardo und Felix in ihre Wohnung zurückgekehrt; der nächtliche Zweikampf ist durch die Dazwischenkunft Anderer unterbrochen worden, und sie berathen nun, was nach den Statt gehabten Vorgängen in ihrer Lage zu thun sei. Plötzlich wird Don

Iñigo gemeldet; Lisardo, als der angebliche Don Felix, muß sich verbergen, und Don Felix empfängt den Alten, indem er vorgibt, sein Freund sei ausgegangen; Iñigo ist hierüber sehr befremdet und trägt dem Don Felix auf, seinem Freunde zu sagen, wie er sicher erwarte, daß er seiner Tochter sofort die Hand reiche, wo nicht, so könne nur sein Blut ihm Genugthuung verschaffen. Felix verspricht, den Auftrag auszurichten, der Alte geht ab und die Freunde verabreden daß Lisardo sich eine geheime Zusammenkunft mit Laura's Vater erbitten und ihm die ganze Täuschung entdecken solle. Iñigo, argwöhnisch und schon auf einen Kampf gefaßt, findet sich, in Gesellschaft des Don Antonio, an der bestimmten Stelle ein; Lisardo erzählt ihm nun, daß er nicht Don Felix sei und unter welchen Umständen er dazu gekommen, sich dessen Namen beizulegen; er erzählt ferner, daß er sich bei Clara zum Besuch befunden habe und wie er von dort in Iñigo's Wohnung geflohen sei; aber der Alte braust auf und findet in jener Täuschung eine Beleidigung; auch Antonio zieht sein Schwert, um Lisardo wegen des heimlichen Besuches bei seiner Schwester zu züchtigen; Felix, welcher im Verborgnen Zuschauer der Scene gewesen ist, tritt hervor, um dem Freunde beizustehen; der sich entspinnende Kampf wird aber durch das Hinzukommen vieler Leute unterbrochen und die Kämpfenden werden auseinandergesprengt. Felix bleibt allein auf der Bühne; ein Diener berichtet ihm, Lisardo befinde sich im Kampfe mit Häschern; Felix will hinwegeilen, um dem Freunde beizustehen; in diesem Augenblick aber tritt Doña Clara auf und bittet ihn um seinen Schutz, ihr Bruder drohe ihr wegen der nächtlichen Zusammenkunft mit Lisardo mit dem Tode; er schwankt zwischen der Pflicht gegen den Freund und gegen die Dame, als Don Antonio auftritt und Clara's Schleier

zu lüften begehrt; Felix darf dies nach dem Gebote der Ritterpflicht nicht zugeben, und die Schwerter werden wieder gezogen; da aber vernimmt er aus Iñigo's Wohnung Hülferufe Laura's, die von ihrem erzürnten Vater mit dem Dolche bedroht wird, und eilt hinweg, mit den Worten: „Ich weiß wohl, schöne Clara, daß es meine Pflicht ist, Euch meinen Schutz zu verleihen; ich weiß wohl, Don Antonio, daß ich gebunden bin, Euch in diesem Streite nicht den Rücken zu kehren; ich weiß wohl, Lisardo, daß du mein Freund bist und daß ich dir beistehen muß; aber Freund, Feind und Schutzbefohlene, Alle mögen mir verzeihen, denn über Alles geht meine Dame!" Nun eilt Lisardo herbei und nimmt die bedrängte Clara in seinen Schutz, indem er erklärt, er sei ihr Gatte. Gleich darauf führt Felix Laura heran; Iñigo verfolgt sie mit gezücktem Schwert, indem er ruft: „Niemand soll meine Tochter entführen, als ihr Gatte! Wie, Lisardo, Ihr könnt ruhig zusehen, daß ein Anderer mit der Euch bestimmten Braut von dannen geht?" Lisardo. Ja, denn Don Felix ist ihr Gatte und mein Freund. Felix. Und er wirft sich hier zu Euren Füßen. Seid versichert, daß ich Don Felix bin und daß Laura die Ursache war, wegen deren Lisardo meinen Namen annahm. Iñigo. Aber fand ich ihn nicht in meinem Hause? Felix. Wenn ich Laura's Gatte bin, so geht das Niemanden an, als mich. Lisardo. Und nun, da Clara ihre Hand in meine legt, fehlt nichts mehr, als daß Felix und Antonio sich versöhnen.

Die große Complication des Plans in den meisten dieser Stücke macht es uns unmöglich, auf den Inhalt von mehreren derselben näher einzugehen, da dieser nicht anders als durch sehr weitläuftige Auseinandersetzungen deutlich ge-

macht werden kann. Wir begnügen uns deßhalb mit einigen Andeutungen:

Die Lustspiele **Casa con dos puertas, la Dama duende, el escondido y la tapada, el encanto sin encanto** haben das gemeinsam, daß in ihnen eine ungewöhnliche mechanische Vorrichtung, in dem ersten ein doppelter Eingang, in dem zweiten eine geheime Thür, in den beiden anderen ein Verschlag oder ein verborgenes Gemach als Ursache mannichfaltiger Täuschungen und als Hebel der überraschendsten Situationen benutzt ist. **Casa con dos puertas** zeichnet sich durch die unendliche Gewandtheit aus, mit welcher aus einem einfachen Motive eine beinahe unentwirrbar scheinende und dennoch klare Handlung entsponnen wird. **La dama duende** ist durch die Feinheit und Sinnigkeit der Intrigue und daneben durch die hohe Anmuth, die jede Scene erfüllt, eins der beliebtesten unter Calderon's Werken geworden. In **El escondido y la tapada** zeigt sich das eminente Talent des Verfassers, die Handlung stets neu zu wenden, das Interesse beständig in Gährung zu erhalten und dem Zuschauer dergestalt voranzueilen, daß ihm der behendeste Scharfsinn kaum zu folgen vermag, im glänzendsten Lichte; wollte man an einem Beispiele zeigen, wie weit die spanische Comödie in der Kunst der Verwickelung Alles hinter sich läßt, was von den Dichtern anderer Nationen in dieser Hinsicht geleistet worden, so dürfte sich dieses Stück vorzüglich dazu eignen. In **El encanto sin encanto** hat Calderon, wie schon gesagt, einen Plan des Tirso de Molina benutzt, aber wir müssen mit aller Achtung für den Namen des berühmteren Dichters bekennen, daß er uns hier weit hinter seinem Vorbilde zurückgeblieben zu sein scheint. — **Peor está que estava** ist dagegen wiederum ein reizendes und trefflich componirtes Stück;

wie der Titel besagt, wird die Lage der handelnden Personen vom Beginn der Verwickelung an immer verlegener und schlimmer, von der ersten Scene bis zur Auflösung haben wir eine ununterbrochene Reihe von spannenden und stets verschiedenen Situationen, und dabei ist Alles bis in die kleinsten Einzelheiten hinein trefflich motivirt. — Mejor está que estava, ein Gegenstück des vorigen, in Bezug auf die äußere Handlung minder reich bedacht, aber in den Empfindungen und Gedanken voll poetischer Frische und jugendlichen Feuers. — Los empeños de un acaso; hier wird, wie schon der Titel verheißt, der Zufall recht absichtlich zum Hebel der Action gemacht; die Combinationen, die Begebenheiten, die Resultate, die sich an ihn knüpfen, sind so mannichfaltig, so sinnreich herbeigeführt und zu einem so engen Knoten verschürzt, daß die Begier, zu sehen, wie der Dichter alle von ihm gehäuften Schwierigkeiten lösen werde, dem Leser und Hörer schon allein hinreichende Befriedigung gewährt und seine Theilnahme keinen Augenblick ermatten läßt. — Dasselbe gilt von Bien vengas mal si vienes solo, von welchem Stücke die Grundlage der Intrigue mit wenigen Worten angedeutet werden möge: D. Luis kommt eines Abends über einen Zweikampf zu, welcher vor seinem Hause Statt hat und in welchem der Eine der beiden Streitenden tödtlich getroffen zu Boden stürzt. Der Sieger eilt mit schleunigen Schritten von dannen, und D. Luis sucht vergebens ihn einzuholen, ertappt aber den Diener, von dem er das Geständniß erpreßt, der Entflohene sei ein gewisser D. Juan, der in einem Liebesverständniß mit Doña Maria, der Schwester des D. Luis, stehe. Die nächste Scene zeigt uns eine Doña Anna, welche mit einem D. Diego verlobt ist, aber auch von D. Luis geliebt wird und diesen noch mit einigen Hoffnungen hinhält.

Zu ihr kommt Maria und überbringt ihr ein Bildniß D. Juan's, mit der Bitte, dasselbe aufzubewahren, weil sie selbst bedacht sein müsse, es vor dem Argwohn ihres Bruders zu verbergen. D. Diego findet dies Bildniß bei seiner Verlobten und wird dadurch zu wüthender Eifersucht erregt; Don Juan, von der Justiz wegen des vollbrachten Mordes verfolgt, bittet Mariens Vater, der mit dem seinigen befreundet ist, ihm eine Freistatt in seinem Hause zu gewähren, und wird, um desto sicherer unentdeckt zu bleiben, in ein verborgenes Gemach versteckt; nun ist aber D. Diego ein Verwandter des Ermordeten und muß auf Rache an dem Mörder sinnen; als anderer Friedensstörer erscheint dann noch D. Luis mit seiner Eifersucht auf Diego und mit seinem Argwohn gegen seine Schwester und auf D. Juan, — kurz, der streitenden Mächte, die sich in demselben Hause zusammen treffen, sind so viele, daß man kaum hoffen kann, sie bewältigt zu sehen, aber der Meister in der Verwickelungskunst weiß alle Fäden so zu führen, daß sie sich gerade da, wo sie zum verworrensten Knäuel verschlungen zu sein scheinen, plötzlich auf's ungezwungenste und befriedigendste auflösen.

Alle die bisher genannten Comödien können als Intriguen- oder vielmehr Verwickelungsstücke im eminentesten Sinne angesehen werden, das heißt als solche, in welchen äußere ungewöhnliche Umstände und Situationen die Hauptfactoren sind und aller Accent auf die interessante Handlung fällt, so daß zu größerer Complication des Inhalts auch dem Zufall ein bedeutender Spielraum gestattet wird, die Entwickelung der Charaktere dagegen ganz in den Hintergrund tritt. Dieselben Elemente haben wir noch ganz ungemischt in **Fuego de Dios en el querer bien, Cada uno para sí, Con**

quien vengo vengo, Tambien hay duelo en las damas, El maestro de danzar.

Als eigentliche Possen sind zu bezeichnen El Astrologo fingido und No hay burlas con el amor. Jenes ist ein Scherzspiel voll des köstlichsten Spaßes und ergötzlicher Situationen; indessen verdiente der Stoff wohl kaum, zu einer dreiaktigen Comödie ausgearbeitet zu werden und würde sich bei mehr concentrirter Komik besser als Entremes ausnehmen. In No hay burlas con el amor ist das Bild einer gezierten und mit ihrer höheren Bildung prahlenden Dame mit unvergleichlicher Kraft der Komik ausgeführt, und ebenso die Intrigue, wie ein junger Mann, der eigentlich ihre Schwester liebt, aber die Gegenbestrebungen der eitlen Närrin zu fürchten hat, sich nun in die Letztere verliebt stellt, in geschraubten Phrasen mit ihr redet und auf diese Art seine wahre Neigung zum erwünschten Ziele fördert. — Nahe Verwandtschaft mit den letztgenannten Stücken zeigt Hombre pobre todo es trazas, ein Lustspiel, welches V. Schmidt treffend characterisirt, indem er an den Lazarillo de Tormes und Guzman de Alfarache erinnert; in der That hat der Held Manches mit jenen degenklirrenden und zwickelbartstreichenden Industrierittern gemein, welche in den genannten picarischen Romanen geschildert werden; es muß jedoch hinzugefügt werden, daß Calderon es verschmäht, in den Schlamm hinabzusteigen, in dem Mendoza und Aleman sich oft wohlbehäglich wälzen, und daß er Sitten und Charaktere durchgehends veredelt hat.

In Guardate del agua mansa ist nicht allein die Intrigue mit unendlicher Kunst eingeleitet und entwickelt, sondern auch die Charakterzeichnung von seltener Feinheit und Vortrefflichkeit. Don Alonzo hat zwei Töchter, die seit dem

Tode ihrer Mutter in einem Kloster erzogen worden sind und ihren bisherigen Aufenthalt erst verlassen, als ihr Vater aus Mexico nach Madrid zurückkehrt. Clara, das ältesie der beiden Mädchen, trägt einen ruhigen und stillen Charakter zur Schau, und sagt, sie sehne sich in die Stille des Klosters zurück; Eugenia, die jüngere, dagegen ist munter und ausgelassen und gefällt sich in der großen Welt, weshalb der Vater beschließt, sie zuerst zu verheirathen. Es finden sich verschiedene Freier ein, unter anderen ein einfältiger und tölpelhafter Landjunker aus Asturien, Namens Torribio, welcher von beiden Mädchen beständig gefoppt wird. Während Clara ihrer Schwester Vorwürfe über deren Ausgelassenheit macht, spinnt sie selbst eine der schlauesten Intriguen an, indem sie sich für Eugenien ausgibt und den dieser bestimmten Mann in ihren Netzen fängt, ja ihre eigene Dueña betrügt und zur Mithelferin des Plans macht. Am Schlusse stellt sich denn heraus, daß die lebhafte und weltlich gesinnte Eugenia in ihren Liebesangelegenheiten nicht vorgerückt ist, während die stille und verschlossene Clara ihr ihren Bewerber abspenstig gemacht hat. Köstlich und mit unvergleichlicher komischer Kraft gezeichnet ist in diesem Lustspiel die Figur des ungeschlachten und bäurischen Torribio; das Stück erhält durch diese Caricatur einige Verwandtschaft mit den sogenannten Comedias de Figuron.

Mañanas de Abril y de Mayo. Eine Comödie, welche in Geist und Ton der vorhergehenden sehr ähnelt und sich gleich ihr durch die scharfe Sonderung der Charaktere auszeichnet; das Gegenstück zu Torribio ist hier der prahlerische und eingebildete Stutzer Hyppolito; doch ist Calderon nie in den rohen und possenhaften Styl verfallen, der die Figurirstücke mancher anderen Dichter so unleidlich macht; auch sind die caricaturartigen Figuren bei ihm nie die Hauptträger

des Interesse, sondern nur Folie für andere edle Charaktere.

No siempre lo peor es cierto wird seinem Personal und seinen äußeren Umrissen nach zu den Comedias de capa y espada gerechnet worden sein, allein sein ernsterer, selbst an's Sentimentale streifender Ton und Inhalt heben es sehr merklich aus den übrigen dieser Klasse hervor. Don Carlos, Liebhaber der Leonor de Lara, hat bei Nacht im Zimmer seiner Geliebten einen Mann gefunden, den er irriger Weise, aber unter sehr verdächtigen Umständen, für seinen Nebenbuhler hielt und niederstieß. Um Leonor's Ehre zu retten, führt er sie mit sich fort und leiht ihr seinen Schutz, obgleich er sie für schuldig hält und den Betheuerungen ihrer Unschuld kein Gehör schenken will. Ein Zusammentreffen vieler Umstände und eine mit großer Kunst in die Haupthandlung verflochtene Nebenaction dient nun dazu, Carlos immer mehr in seinem Verdacht zu bestärken und sogar die Zuschauer zweifelhaft zu machen, bis zuletzt die Wahrheit an den Tag kommt und Carlos sich überzeugt, daß Leonor ihn immer treu geliebt hat. Wenn in diesem Drama schon die mit erstaunlicher Feinheit angelegte Verwickelung zu bewundern ist, so besteht der Hauptgehalt desselben doch in den mit großer Wärme aufgefaßten und liebevoll ausgemalten Charakteren des D. Carlos und der Leonor; Jener mit seinen edlen und großherzigen Gesinnungen, und gerade durch diesen Adel der Seele zu einem ungerechten Verdacht getrieben, Leonor aber mit ihrer Sanftmuth und wandellosen Anhänglichkeit an den, der sie so sehr verkennt — diese beiden Gestalten nehmen die Theilnahme auf's lebhafteste in Anspruch.

Mañana será otro dia, ein Seitenstück des vorigen. „Wenn jenes lehrt — sagt V. Schmidt — wie die göttliche

Natur des Weibes, von ungerechtem Verdacht gekränkt, eben erst recht ihren Glanz erscheinen läßt, und deshalb dort Leonor schon gleich im Anfang als liebend und durch die Liebe unglücklich auftritt, so sehen wir hier dagegen die noch unreife Knospe, die vor unseren Augen sich entfaltet und in Duft und Farbenpracht vor der Sonne der Liebe schimmert. Zwischen Schwertergeklirr und Schmach, der der Tod auf der Stelle bei Calderon's edlen Spaniern folgen muß, wächst diese köstliche Liebe des Weibes, die nichts scheut, als den Verlust des Geliebten, und deren dann ein gütiger Gott sich mild erbarmt."

An die letztgenannten schließen sich theils in dem vorwaltenden Ernst des Tons und Inhalts, theils in der bedeutender hervortretenden Charakteristik noch: No hay cosa como callar, Primero soy yo, Cual es mayor perfeccion, La desdicha de la voz, Dar tiempo al tiempo. Diese Comödien, welche sämmtlich den reiferen Jahren des Dichters angehören, haben durch die Reinheit des Styls und durch die größere Sorgfalt, welche der Gestaltenzeichnung gewidmet ist, unstreitig einen Vorzug vor seinen früheren Werken dieser Gattung; dagegen erscheint die jugendliche Frische und Lebendigkeit jener, unseres Bedünkens, hier etwas geschwächt, und man könnte stellenweise sogar über eine gewisse Mattigkeit und manierirte Wiederholung von schon vielfach abgenutzten Motiven klagen.

Im Fache der Comedias burlescas hat Calderon nur ein einziges Stück gedichtet, nämlich Céfalo y Procris, eine Parodie seines eigenen Zelos aun del aire matan. Diese Burleske ist voll köstlichen Humors, ein Tummelplatz des ausgelassensten Scherzes und besonders dadurch von unvergleichlicher komischer Wirkung, daß der tollste Spaß, ja das

Absurdeste in einem feierlichen, pathetischen Tone und in den elegantesten Versen vorgetragen wird. Es ist das einzige Lustspiel Calderon's, in welchem er zur Verstärkung der Komik sogar das Derbe und Gemeine nicht verschmäht; in übermüthiger Laune kehrt er das Unterste nach oben und scheint sich selbst, die ganze Welt und sein eigenes Werk zu verspotten. Alle Augenblicke fallen die Schauspieler aus den Rollen; eine griechische Dame z. B. soll ihre Herkunft erzählen, aber sie vergißt sich und sagt: „Ich bin die Tochter des Luis Lopez und mein Name ist Maria." Der Prinz Rosikler kommt auf einem Füllen herangeritten, einen ungeheuren Schuh in der Hand haltend, und durchirrt die Welt, um die Dame aufzufinden, welcher dieser Schuh gehören mag. Von dem burlesken Ton der Sprache kann Folgendes einen Begriff geben. Der König redet seine versammelten Vasallen an:

Vasallos, deudos y amigos,
Cuya lealtad y virtud
Canta el sol por fa, mi, re,
La fama por ce, fa, ut;
Ilustre nobleza y plebe,
Que al brindis de mi salud
Agotárades ahora
Aun la cuba de Sahagun:
Ya sabeis, que yo inclinado
Fui desde mi juventud
A las letras, estudiando
Todo el ban, ben, bin, bon, bun,
Hasta el arte de Nebrija
Y las tablas del Talmud.

Cephalus bricht, nachdem er seine geliebte Procris mit dem Jagdspeer getödtet, in folgende Worte aus:

Republica celestial,
Aves, peces, fieras, hombres,
Montes, riscos, peñas, mar,
Plantas, flores, yerbas, prados,
Venid todos á llorar!
Coches, albardas, pollinos,
Con todo vivo animal,
Pavos, perdices, gallinas,
Morcillas, manos, cuajar,
Prócris murió! Decid pues:
Su moño descanse en paz!

Im Obigen sind, bald mit Ausführlichkeit, bald flüchtiger, sämmtliche von Calderon herrührende Comödien erwähnt worden; in Bezug auf diejenigen, welche entschieden fälschlich auf seinen Namen geschrieben worden sind, oder deren Aechtheit doch wenigstens sehr problematisch erscheint, so wie in Bezug auf die Sainetes und Loas verweisen wir auf den Anhang zu diesem Artikel. Hier ist zunächst noch von Autos Sacramentales zu handeln.

Calderon's Autos sind nach dem Urtheil seiner Zeitgenossen diejenigen Werke, auf welche sich sein höchster Dichterruhm gründet. „Wo — sagt der schon angeführte Manuel Guerra — dieser eminente Mann zum allgemeinen Erstaunen sich selbst übertroffen, das war in den Autos Sacramentales. Die Andacht seines Geistes entzündete ihm das Gemüth, und die Rede, entflammt im hingerissenen Fluge, schwang sich wie der Adler des Hesekiel über seine Genossen und ihn selbst empor. Seine Erfindungen sind so göttlich, die Gedanken so schön, die Ausschmückungen so prächtig, die Moralitäten so verschmolzen, die Lehrsätze so geschmackvoll, Vernunft und Glaube so sanft verwoben, und das Nutzbare ist dem

Schönen so freundlich gesellt, daß zugleich der Verstand in Bewunderung und das Herz in Flammen gesetzt wird. Die Seelen kehren voll Liebe und Andacht zurück, erfreut und zerknirscht, ergötzt und befeuert, und indem er dem Ohre liebkost, flößt er heilige Ehrfurcht vor dem Sakramente ein."

Die Nachwelt kann nicht umhin, die Bewunderung des siebzehnten Jahrhunderts für diese Dichtungen zu theilen, sobald sie nur Selbstverläugnung genug besitzt, um sich aus dem so ganz verschiedenen Ideenkreise des Tages in die Weltanschauung und die Vorstellungsweisen zu versetzen, aus denen die ganze Gattung von Dramen hervorgegangen ist. Der, welcher sich auf diese Art in den Geist eines vergangenen Jahrhunderts zu vertiefen vermag, wird die Wundergebilde von Calderon's Autos etwa mit denselben Empfindungen vor sich aufsteigen sehen, mit denen ein Seher, das Auge mit weittragendem Rohre bewaffnet, ferne Himmelsräume durchfliegt, in denen sich die Milchstraßen zu Sonnen zertheilen und aus der dämmernden Tiefe des Alls neue Welten von ungeahntem Glanze emportauchen. Oder wählen wir ein anderes Gleichniß, so mag ihm zu Sinne werden, wie dem Seefahrer, wenn er die weite Wasserwüste durchschritten und nun ein neues Erdreich betritt, das ihn mit unbekannten und wunderbaren Gestalten umgibt, in dem Brausen seiner Riesenwälder und Ströme mit geheimnißvollen Klängen zu ihm redet und wo in einer anderen Natur andere Gattungen von Wesen ihn mit fremden Blicken anschauen. In der That, wie ein solches Reich der Wunder umfangen uns diese Dichtungen. Ein Tempel thut sich vor uns auf, in dessen Bau, wie in dem Gralstempel des Titurel, sich das ewige Wort sinnbildlich gestaltet hat. Bei'm Eintritt weht es uns entgegen, wie ein Geisterhauch der Ewigkeit, und eine heilige Morgenröthe,

wie vom Glanze der Gottheit, wallt durch den hehren Raum. Im Mittelpunkte ragt, als Centrum alles Seins und aller Geschichte, das Kreuz, an dem sich der unendliche Geist selbst in unendlicher Huld für die Menschheit geopfert hat. Am Fuße des hohen Symboles aber steht der Dichter als Hierophant und Prophet und deutet die Bilder an den Wänden und die stumme Rede der Ranken und Blüthen, die sich an den Säulen emporschlängeln, und die Töne, die klangreich vom Gewölbe herniederrinnen. Er schwingt den Stab und die Hallen des Tempels dehnen sich aus in's Unermeßliche; ein Säulengang führt durch die Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch bis zur dämmergrauen Vergangenheit, da zuerst der Quell des Lebens aufrauschte und die Sonnen und Sterne, dem Schooße des Nichts entstiegen, ihren Lauf begannen; und der begeisterte Seher enthüllt das Geheimniß der Schöpfung und zeigt uns den Hauch Gottes über dem Chaos brütend, die Erdenfeste von den Gewässern trennend, dem Monde und den Gestirnen ihre Bahnen anweisend und den Elementen befehlend, wie sie sich fliehen und suchen sollen. Wir fühlen uns umwallt von dem Flügelschlage des Weltgeistes und hören die Jubelchöre der neugebornen Sonnen, wie sie feiernd auf ihren Bahnen einherziehen und den Ruhm des Ewigen verkünden. Von der Dämmernacht an, die den Ursprung aller Dinge verhüllt, sehen wir dann den Zug der Völker durch die aufblühenden und hinwelkenden Geschlechter der Menschen hindurch jenem Sterne folgen, der die Weisen aus dem Morgenlande leitete, und der Stelle der Verheißung entgegenpilgern; nach vorwärts aber liegt, vom Glanze der Erlösung und Versöhnung überstrahlt, die Zukunft mit ihren noch ungeborenen Generationen. Und der heilige Dichter weist

rings umher in's Gränzenlose, durch die Schranken der Zeit in die Ewigkeit hinaus, zeigt die Beziehungen alles Geschaffenen und Ungeschaffenen zu dem Symbol der Gnade und wie alle Völker andachtsvoll zu ihm emporschauen; das Weltall in seiner tausendfachen Erscheinung wird mit dem Chore aller seiner Stimmen ein Psalm zum Preise des wunderbar Herrlichen; Himmel und Erde legen ihre Gaben vor ihm nieder, die Sterne, „die nie welkenden Blumen des Himmels", und die Blüthen, „die vergänglichen Sterne der Erde", müssen ihm huldigen; der Tag und die Nacht, das Licht und die Finsterniß liegen anbetend vor ihm im Staube, und der Menschengeist öffnet seine verborgensten Schachten, um alle seine Gedanken und Gefühle in der Anschauung des Unendlichen zu verklären.

Dies der Geist, der aus Calderon's Autos demjenigen entgegenweht, der sie in dem Sinne aufzufassen weiß, in welchem der Dichter sie gab. Aber auch der kältere Kritiker wird in vielfacher Rücksicht seine Bewunderung nicht versagen können. Er mag sich — und wir wollen es ihm nicht verargen — von manchen allzu kühnen Wagnissen befremdet sehen, er mag die ganze Gattung, zu welcher die Autos gehören, in ihrer seltsamen Mischung von Dichtung, Scholastik und Theosophie, für eine excentrische Ausgeburt der Poesie halten, aber er wird der unendlichen Kunst, mit welcher diese heterogenen Elemente bewältigt und mit einander verschmolzen sind, seine Anerkennung zollen müssen. In der That erscheint die Meisterschaft Calderon's in der Composition bei den Autos wegen der ungleich größeren Schwierigkeit, die sich hier darbot, noch unendlich bewundernswerther, als bei den Comödien, und auch seine Dichtergabe zeigt sich in noch reinerem Glanze, insofern die einzelnen Flecken, die seine

weltlichen Schauspiele hier und da entstellen, die Ueberfülle und den Schwulst der Rede hier verschwinden und einer einfach-klaren, der Erhabenheit des Gegenstandes angemessenen Darstellung weichen. Die Bilderpracht ist mit Weisheit geregelt und dem leitenden Gedanken untergeordnet und kein hyperbolischer Wortschwall thut der Harmonie der Idee und des Ausdrucks Abbruch. Calderon's in Andacht dem Himmel zugewandter Geist scheint alle seine Kräfte in einem Brennpunkt concentrirt zu haben, um in den Autos das Höchste zu geben, was er zu leisten vermochte. So erscheint es denn bewundernswerth, wie in diesen Gedichten die ganze Erscheinungswelt verklärt und gleichsam transparent gemacht wird, damit sich aus allen ihren hundertfältigen Gestalten der verborgene Strahl des Göttlichen entbinden könne; die alte Geschichte und Götterlehre, die fernste Vergangenheit und die dämmernde Zukunft, die Schöpfung mit allen ihren Wundern, die Pflanzen- und Thierwelt, die Höhen und Tiefen des Seins und alle Regungen des Menschenherzens und der Menschenseele werden in den wunderbarsten und genialsten Combinationen benutzt, um das Christenthum in dessen heiligstem Symbole zu verherrlichen; und diese Combinationen sind, bei allem Geheimnißvollen, doch von einer Klarheit, die Erstaunen erregt. Der Dichter weiß, wie in einem magischen Spiegel, selbst das Verborgenste und Unfaßlichste, die Schattenbilder des Gedankens, in bestimmten Umrissen darzustellen. Haben wir es nun auch mit Abstractionen des Verstandes, mit metaphysischen Allgemeinbegriffen zu thun, so verdient doch die Gestaltungskraft Bewunderung, mit welcher den wesenlosen Gebilden alle Züge der Persönlichkeit und individuellsten Lebendigkeit geliehen werden; und nicht minder erstaunenswürdig ist die Kunst der dramatischen Composition, welche

auf überirdischem Boden und mit einem allegorischen und symbolischen Personal doch eine streng zusammenhängende, nicht allein das Interesse, sondern selbst die Neugier spannende Handlung hervorzubringen gewußt hat.

Worin der Vorzug von Calderon's Autos vor denen des Lope de Vega bestehe, erhellt schon aus dem Obigen: er liegt in der ungleich größeren Ertiefung des Inhalts, in der unvergleichbar feineren Durchbildung der Allegorie, in der Gründlichkeit, mit welcher der Stoff in allen seinen Fasern und bis in seine feinsten Beziehungen hinein durchdrungen ist. Wenn die Ueberlegenheit unseres Dichters über seine Vorgänger im Allgemeinen auf der ausgebildeteren Kunstform seiner Dramen, auf der sorgfältigeren Verarbeitung des Materials und der gewissenhafteren Ergründung seiner Vorwürfe beruht, so zeigt sich dies in den Autos in noch ungleich höherem Maaße, als in den Comödien; sogar die vorzüglichsten Frohnleichnamsspiele der früheren Zeit können mit den mindest trefflichen der seinen nicht in die Schranken treten.

Im Allgemeinen hat Calderon die ihm von Lope de Vega überlieferten Umrisse des Auto adoptirt, und wir müssen in dieser Beziehung auf das Band II., Seite 393 ff. Gesagte zurückweisen. Dort kann man auch schon das vom Dichter angewandte Personal, wenigstens in seinen Hauptgestalten, kennen lernen. Daß die nämlichen Figuren häufig wiederkehren, daß sich sogar gewisse Wendungen und Gedankenverbindungen wiederholen, wurde durch die allen Autos sacramentales gemeinsame Bestimmung der Verherrlichung der Transsubstantiation unvermeidlich herbeigeführt, denn diese Tendenz machte es zur Bedingung, daß in jedem Frohnleichnamsspiel dieselbe Grundidee ausgesprochen würde. Hören

wir, was der Dichter selbst in der Vorrede darüber sagt: „Irgend ein ekler Leser möchte es vielleicht tadeln wollen, daß in den meisten dieser Autos dieselben Personen vorkommen, wie der Glaube, die Gnade, die Schuld, die Natur, das Judenthum, das Heidenthum u. s. w.; dies aber rechtfertigt sich dadurch: daß, da der Gegenstand immer derselbe ist, die Stücke sich auch derselben Mittel zum Zwecke bedienen müssen; noch mehr aber durch die Erwägung, daß dieselben oft wiederholten Mittel doch jedes Mal auf anderen Wegen zu anderem Ziele gehen: auf diese Art wird denn, nach meiner schwachen Einsicht, dieser Tadel sich vielmehr in Billigung umwandeln müssen; denn die größte Kunst der Natur besteht darin, daß sie mit den nämlichen Grundzügen so viele verschiedene Gesichter hervorzubringen weiß, und nach diesem Vorbilde möge es denn, wenn auch nicht als eine Kunst angesehen, so doch wenigstens entschuldigt werden, daß ich aus denselben Personen so viele verschiedene Autos zusammengesetzt habe. — Manche Stellen werden einander ähnlich gefunden werden, aber auch die Natur bringt manche ähnliche Gesichter hervor, und wenn schon dies einen Tadel zurückweist, so muß noch hinzugefügt werden, daß dergleichen Stücke nur einmal im Jahre aufgeführt werden und daß zwischen manchen von den in diesem ersten Bande befindlichen Autos ein Zwischenraum von mehr als zwanzig Jahren liegt; der Eindruck, den sie bei der durch so lange Zeiträume getrennten Darstellung hervorbrachten, war daher ein ganz anderer, als der, den sie jetzt, in demselben Bande vereinigt, bewirken können. — Einige Stellen werden vielleicht etwas matt erscheinen, weil das Papier weder den Wohllaut der Musik, noch den Pomp des Maschinenwesens wiedergeben kann, und es ist deshalb nöthig, daß der Le-

ser sich mit seiner Einbildungskraft diese Zuthaten hinzudenke."

Calderon's Behandlungsweise des Auto im Einzelnen wird man am Besten aus den folgenden Inhaltsübersichten von einigen derselben ersehen. Die Loas, welche laut der Angabe des Herausgebers nur zum Theil von Calderon selbst herrühren und mehrentheils keinen für das Verständniß nothwendigen Zusammenhang mit dem folgenden Stücke haben, werden dabei füglich außer Acht gelassen.

El pintor de su deshonra. Ein Auto, das sich schon durch seinen Titel dem gleichnamigen Trauerspiel gegenüberstellt und auch in seinem Inhalt viele Beziehungen zu demselben darbietet. Das Stück wird durch einen prachtvollen Monolog Lucifer's eröffnet. Er steigt durch den Schlund eines Drachens empor und ruft die Schuld aus einer düsteren Felsenhöhle, welche sie bewohnt, hervor. Als die Gerufene nach seinem Begehren fragt, erzählt er die Geschichte seines Sturzes, wie er zur Strafe seines Hochmuthes in das Reich der ewigen Finsterniß verbannt worden sei. Er spricht in Worten der Verzweiflung von seinem Haß und seinem Neid gegen den Weltschöpfer, der ihn so tief gedemüthigt und den er unter dem Bilde eines großen Künstlers und Werkmeisters darstellt; weiter erzählt er, wie dieser Künstler damit umgehe, eine Gestalt und ein Antlitz nach seinem Bilde zu malen, nachdem er schon sechs Tage lang an einem großen und wundervollen Gemälde, der Schöpfung, gearbeitet habe, der siebente Tag solle nun das ganze Werk vollenden; die Schuld möge ihm Hülfe leihen, damit das Bild zerstört werde und der Künstler den Namen des „Malers seiner Schande" verdiene. Die Schuld verspricht ihren Beistand, und Beide schleichen sich in die Werkstatt. Staunend und trotz ihres Hasses doch mit Ehrfurcht betrachten sie das Gemälde;

das Bild der Aehre und der Rebe, als Andeutung des künftigen Sacraments, macht sie erbeben, und als sie Geräusch hören, verbergen sie sich in den Blättern eines Baumes. Der Maler erscheint und beginnt die Arbeit, während die Unschuld, die Weisheit und die Gnade ihm die Farben reichen und einen Lobgesang anstimmen; als das Werk, das Ebenbild des Meisters, vollendet ist, haucht er ihm Athem und Leben ein, und die neugeschaffene menschliche Natur kniet vor ihrem Schöpfer nieder. Dieser übergibt ihr die Herrschaft über die ganze Schöpfung und legt ihr nur ein Verbot auf, das, die Frucht vom Baume der Erkenntniß zu genießen. Die junge Herrscherin der Welt bleibt nun, umringt von der Weisheit, der Unschuld, der Gnade und dem freien Willen, zurück und schildert in einer herrlichen Rede die Wunder der sie umgebenden Schöpfung. Zu ihr treten in Verkleidung Lucifer und die Schuld, und suchen sie, nachdem sie zuerst den freien Willen bestochen, durch ihre Reden zu bethören; die Schuld holt die verbotene Frucht herbei und der freie Wille reicht sie der menschlichen Natur zum Genusse; Weisheit, Unschuld und Gnade thun Einsprache, aber die Schwache folgt ihrem Gelüste; da verdunkelt sich die Luft, die Erde zittert, die Schönheit des Paradieses ist entstellt, die göttlichen Gespielen entfliehen und die Gefallene wird von Lucifer als seine Sclavin fortgeschleppt. So sieht denn der Maler das schönste Werk seiner Kunst entstellt und befleckt, und ruft in heiliger Trauer: „O du, die ich zu meiner Braut auserwählt, hätte ich dich nie so schön gemalt, so würde ich jetzt nicht Maler der eigenen Schande heißen! Undankbare, um meines größten Feindes willen verläßest du mich? O sterblicher Mensch, sieh' an der Angst meiner Liebe, welchen Kummer du mir bereitest, wenn du dich von Gott entfernst; denn wenn Gott je weint,

so ist es aus Jammer um eine verlorene Seele! Aber was klage ich, da meiner Ehre die Rache obliegt? Treulose, so mögest du denn kein Wasser trinken, als das deiner eigenen Zähren; so mögest du das Brod der Schmerzen essen und unter Schmerzen Kinder gebären! Die Welt, das Bett deines Ehebruches, will ich zerstören; die Wolken mögen ihren Schooß aufthun, die Meere ihre Dämme sprengen, um sie zu vernichten!" Man hört Erdbeben und Donnergeroll und das Getöse der hereinbrechenden Sündfluth; zwischendrein ertönen die Jammerrufe der Erde: „Erbarmen, Herr, Erbarmen!" Die menschliche Natur tritt, vor den sturmgepeitschten Wellen fliehend, auf; die Erde bietet ihr auf den höchsten Spitzen ihrer Berge einen Zufluchtsort, aber die Wogen steigen höher und drohen sie unter dem Hohngelächter Lucifer's und der Schuld zu verschlingen. Da wirft der Schöpfer erbarmend ein Holz in die Fluth, „Bruchstück einer wunderbaren Arche und Vorbild eines anderen Holzes, das einst die Welt retten wird; denn zwischen der Ehre des Menschen und der Gottes ist der Unterschied, daß die eine sich rächt, indem sie tödtet, die andere, indem sie verzeiht." Die Welt und die menschliche Natur schwimmen, das rettende Holz umklammernd, an das Land, das wieder aus den sich verlaufenden Gewässern hervortritt. Ihnen folgt die Schuld, aber sie bebt vor der Kreuzesform des Holzes zurück, und die menschliche Natur spricht zu ihr: „Ahnst du in diesem Anblick jenen Friedensbogen, der sich über Himmel und Erde ausspannen wird, wenn die weiße Taube mit dem Olivenzweige erscheint und den goldenen Tag nach so schmerzenreicher Nacht verkündigt? Schon, dünkt mich, höre ich die Engel einen Jubelchor an diese himmlische Aurora singen." Von oben erschallt Gesang von Engelstimmen: „Ruhm dem Herrn in Himmel und Friede den Men-

schen auf Erden!“ Die menschliche Natur stimmt, die Gnade des Herrn anflehend, in den Gesang ein, aber Lucifer und die Schuld suchen sie fester in ihre Bande zu schlagen. Der göttliche Maler tritt nun, geführt von der Liebe, und von den Bitten der Flehenden gelockt, auf, um die Geraubte zu erlösen und die Rache an den Räubern zu vollbringen. Die Liebe trägt ein Kreuz herbei, der Maler verbirgt sich hinter demselben und befreit die Gefangene, indem er Lucifer und die Schuld durch einen Schuß zu Boden streckt. „Sieh hier — spricht er, auf das Kreuz deutend, zu der Geretteten — wie viel deine Thränen bei mir vermocht haben und wie ich nun dem Gemälde, welches mir der Dämon und die Sünde befleckten, seinen ersten Glanz wiedergebe, indem ich es in dieser Quelle wasche!“ Man erblickt eine Quelle mit sieben Strahlen (den sieben Wunden); an ihr stehen die Gnade, die Weisheit und die Unschuld und rufen der Erlösten zu: „Komm in unsere Arme zurück! Wir erwarten dich an dieser Quelle!“ Obgleich zum Tode getroffen, flüstert die Schuld doch leise: „Mag die Erbsünde auch in diesem Bade getilgt werden, mir bleibt doch noch Raum, dich zu bekriegen;“ aber der Maler erwiedert: „Auch dagegen ist ein Mittel! Seht hier das Sacrament, das Mysterium der Mysterien, das Wunder der Wunder!“ Lucifer und die Schuld stöhnen im Todeskrampf und die menschliche Natur kniet anbetend vor dem Allerheiligsten nieder.

La Cena de Baltasar, nach Daniel 5, 5. Dieses wunderbar tiefsinnige und doch zugleich in seiner äußeren Erscheinung auf große theatralische Wirkung berechnete Auto beginnt mit einer Unterredung zwischen Daniel, der das Gericht Gottes repräsentirt, und dem Gedanken, der als Narr und Possenreißer erscheint. Daniel schildert klagend und zürnend

die Schmach, die das Volk Gottes in der Babylonischen Gefangenschaft erdulde; der Gedanke aber erzählt ihm, wie Belsatzar sich heute mit der großen Königin des Orients, der Idolatrie, vermähle. Trompetenstöße. König Belsatzar tritt mit seiner Gattin, der Eitelkeit, auf und empfängt die zweite Gemahlin, die in pomphaftem Zuge erscheint. Eitelkeit und Idolatrie schwören ihm Treue und sagen ihm ihre Hülfe zu, damit er sich über alle Könige der Erde erheben und den Bau des Thurms von Babel vollenden könne. „Wer — ruft der von seiner Größe Trunkene — wird die Netze so süßer Umarmungen trennen, wer meinem Unternehmen Einhalt thun?" Da ruft Daniel mit Donnerstimme: „Die Hand Gottes!" Belsatzar will den frechen Redner mit dem Schwerte zu Boden strecken, aber er vermag nichts gegen den Geweihten des Herrn, und geht in ohnmächtigem Grimme ab. Daniel ruft aus: „Wer, o Schöpfer des Tages, wird deine Rache übernehmen?" Da erscheint der Tod als jugendlicher Ritter in voller Rüstung mit dem Schwerte, und meldet sich zum Vollstrecker der Gerichte Gottes; aber Daniel trägt ihm auf, vor Ausführung des Urtheils den König erst zur Buße zu mahnen. Der Tod wendet sich an den Gedanken, und dieser führt ihn in einen Garten, wo Belsatzar mit seinen beiden Gemahlinnen schwelgt. Es folgt eine bewunderungswürdige Scene, in welcher der Tod, an der Hand des Gedankens, wie ein Schatten hinter dem Könige einherschleicht und ihm mahnende entsetzenvolle Worte zuflüstert: „Du bist Staub und wirst zum Staube zurückkehren!" Der Gedanke umhüpft den Belsatzar und sucht ihn durch seine Possen zu zerstreuen; aber selbst in seine Späße mischt sich die fürchterlich mahnende Stimme. Um das Schreckgebilde, das ihn quält, zu verscheuchen, flüchtet der König in eine Rosenlaube; die Idolatrie

wiegt ihn in ihren Armen, und die Eitelkeit sucht ihn durch süße Gesänge zu erheitern, bis der Ermüdete entschläft. „So — spricht Daniel — gibt sich der Mensch sorglos dem Schlummer hin, ohne zu bedenken, daß er jeden Tag, wenn er schläft und erwacht, stirbt und wieder geboren wird, ohne zu erwägen, daß der Tod ihn in jedem Schlummer an den letzten mahnt.“ Während des Schlafes suchen die Idolatrie und die Eitelkeit den König von neuem zu bethören, und es erscheint auf ihr Geheiß eine eherne Statue Belsatzar's, die in einem Tempel verehrt wird; Daniel aber zwingt das Bild, mit Donnerstimme zu sprechen: „Deine Götzen sind von Menschenhand gebildet und ich soll dir das Gericht des Einen, unendlichen Gottes verkünden, wenn du nicht Buße thust!“ Bei diesen Worten versinkt das Traumgebild, und Belsatzar erwacht mit bewegter und zur Reue gestimmter Seele. Bald jedoch fällt er wieder in den früheren Sinn zurück, und die Idolatrie und die Eitelkeit ordnen ein glänzendes Gastmahl an, bei dem aus den heiligen Gefäßen des Jehovah-Tempels gezecht werden soll. Dieses Mahl wird mit den üppigsten und reichsten Farben geschildert. Während Belsatzar mit seinen Genossen und Genossinnen schwelgt und festliche Musik erschallt, mischt sich der Tod unter die Diener und sucht den König nochmals zur Besinnung zu bringen; aber seine Stimme verhallt in dem lauten Getöse des Festes. Nun ist die Frist abgelaufen; der Tod reicht dem Belsatzar zu trinken, ein Donnerschlag erschallt und eine riesige Hand streckt sich hervor und schreibt flammende Worte in unbekannter Sprache an die Wand. Der König fragt nach der Bedeutung der Zeichen, aber alle Zungen verstummen. Da tritt Daniel hervor und spricht: „Ich will dir den Sinn der Worte erklären; sie heißen: deine Tage sind gezählt, das Maaß deiner Schuld ist

voll, denn du hast die Gefäße des Herrn, die für das heiligste der Sacramente aufbewahrt sind, mit frecher Hand entweiht; dein Reich wird stürzen, so wie du." Die Genossen des Festes entfliehen, Belsatzar sinkt vernichtet zu Boden und der Tod gibt ihm den Rest, indem er ruft: „Solchen Tod stirbt der, der das Mahl des Herrn mit sündigem Herzen genießt und so das heilige Gefäß entweiht." Am Schlusse tritt die Beziehung des Auto auf das Sacrament, wohin freilich schon durch das ganze Stück gezielt wurde, klar hervor. Idolatria: „Ich erwache wie aus schwerem Traume. O wer jenes heilige Licht des Gnadengesetzes sehen dürfte!" Daniel: „Wohlan denn, als Prophet zeig' ich dir diesen Tisch in den heiligen, mit Brod und Wein besetzten, Altar umgewandelt." Man erblickt Kelch und Hostie, und die Idolatrie kniet an dem Altar nieder.

El divino Orfeo. Der Fürst der Finsterniß erscheint als Corsar auf einem schwarzen Schiffe, das von dem Neide, als Steuermann, durch die Wellen des Lethe, des Flusses, der sich zwischen dem Chaos und dem Abgrunde dehnt, gelenkt wird. Sein Zweck ist, die menschliche Natur, die noch nicht geboren ist, deren künftige Geburt er aber voraussieht, in seine Gefangenschaft zu bringen. Plötzlich bricht von oben eine sanfte Musik in das Reich des Schreckens hinein. Man erblickt eine Himmelskugel und in ihrer Mitte den göttlichen Orpheus, eine Leier in der Hand haltend, zu seinen Füßen die sieben Tage und die menschliche Natur, in Schlaf versunken. Orpheus beginnt zu singen und weckt durch seine Stimme die Schlummernden. Der erste Tag erhebt sich, eine Fackel in der Hand haltend und die Nacht erleuchtend, der zweite die Gewässer von dem Festlande theilend, der dritte Blumenkränze und Früchte tragend. Zuletzt schlägt die mensch-

liche Natur die Augen auf und kniet dankend vor dem Schöpfer nieder, der sie aus dem Nichtsein in's Sein gerufen; der göttliche Orpheus überträgt ihr die Herrschaft der Erde und ergibt sich dann in den Armen des siebenten Tages der Ruhe. Die Himmelskugel schließt sich wieder. Der Fürst der Finsterniß hört in ohnmächtiger Wuth, wie die neugeborene Schöpfung die menschliche Natur durch ein Loblied feiert, ruft den Fährmann Charon und überträgt ihm die Herrschaft über die schwarzen Gewässer, mit dem Befehl, Keinen hinüberzulassen, ohne ihn seiner Herrschaft zu unterwerfen. Er selbst nimmt eine Verkleidung an, in welcher er die Menschheit zu verführen hofft. Man wird in das Paradies versetzt, wo die sieben Tage sich unter Gesang und Tanz des neuen Seins erfreuen; die menschliche Natur tritt hinzu und ermahnt sie, ihres Schöpfers nicht zu vergessen, worauf Alle eine Hymne zum Lobe des Höchsten anstimmen, die an Schwung und Erhabenheit mit den schönsten der Psalmen wetteifert. Unter sie mischen sich der Fürst der Finsterniß und der Neid in Gärtnertracht, und es gelingt ihnen, die menschliche Natur zu bethören; sie läßt sich von ihnen bei Seite führen und zum Genusse des verbotenen Apfels überreden. Kaum hat sie davon gekostet, so wird sie von namenlosen Schmerzen befallen, und klagt, daß die ganze Schöpfung vor ihr umgewandelt sei; die Tage ziehen an ihr vorüber, aber der eine trägt statt der Fackel ein Flammenschwert, der andere statt der Blumen Disteln und Dornen, und hinter jedem folgt der Neid in vervielfältigter Gestalt und in dem schwarzen Mantel der Nacht. Die menschliche Natur sinkt, von Jammer überwältigt, ohnmächtig zu Boden, und der Fürst der Finsterniß bemächtigt sich ihrer, sie in sein stygisches Reich fortschleppend. Da tritt der göttliche Orpheus auf, hört von ferne die Schmerzensrufe der Unglücklichen, und

beschließt, sie zu befreien. Man sieht ihn in das Reich der Finsterniß hinabsteigen, eine mit dem Kreuz geschmückte Harfe tragend und süße Lieder singend. Charon verweigert ihm den Uebergang, der keinem Lebenden verstattet werde; Orpheus ruft: „So tödte mich, ich sterbe freiwillig!“ und Charon gibt ihm den tödtlichen Streich, sinkt aber zugleich selbst sterbend nieder, indem er ruft: „So liegt der Tod besiegt zu deinen Füßen; schreite nun über meine Leiche hinweg in das finstere Reich!“ Der himmlische Held klagt: „Mein Gott, mein Gott, so hast du mich verlassen!“ während ihn der Todesnachen an's jenseitige Ufer trägt. Donner, Blitz und Erdbeben. Die Tage eilen jammernd herbei, indem sie den sechsten (den Freitag), der ohnmächtig zu Boden gesunken ist, umringen; plötzlich aber werden ihre Klagen durch einen Freudenruf unterbrochen. Orpheus kommt in dem schwarzen Nachen, auf dessen Maste ein Kreuz ruht, zurück und singt: „Öffnet, ihr Aufenthalte der Trauer, die Riegel und Schlösser eures düsteren Kerkers!“ Zu seinen Füßen schmiegt sich der besiegte Tod, hinter ihm aber folgt Euridice, die befreite menschliche Natur, in einem anderen Schiffe, auf welchem der fünfte Tag (Donnerstag) das Sacrament spendet. Unter Freudengesängen der Erlösten gleiten denn die beiden Fahrzeuge dem Aufenthalte des ewigen Friedens entgegen.

La Vida es sueño, das Leben ist Traum; ein allegorisch-religiöses Gegenstück zu der gleichnamigen berühmten Comödie[81]). Das Auto beginnt mit dem ersten Moment des sich entwickelnden Chaos. Die vier Elemente streiten um die Krone der Weltherrschaft; die Macht, die Weisheit und die

[81]) Vergl. v. d. Malsburg's Vorrede zu seiner Uebersetzung des Calderon.

Liebe aber gebieten ihnen Ruhe, worauf sie sich unterwerfen und einen Hymnus zum Lobe der Gottheit anstimmen. Nach beendigtem Gesange nimmt das Feuer als Sprecher der Uebrigen das Wort und bittet den Herrn, einen Herrscher über sie zu bestellen. Da sagt die Macht: „Vernehmt, wie ich beschlossen habe, ein Ebenbild meiner, von meinem Geist entworfen, von der Erde geboren, aus dem verborgenen Kerker des Nichtseins in's Sein zu rufen. Dies Wesen, der Mensch, sei euer Herr, und die Gnade soll seine Gattin sein; so lange er gütig und gerecht ist, dienet ihm; wird er hoffärtig und ungehorsam, so versaget ihm den Dienst; Gewinn und Verlust liegen also in seiner Hand; so hat mir die Liebe gerathen." Die Elemente geloben Gehorsam und ziehen, nochmals den Lobgesang anstimmend, im Gefolge der drei Eigenschaften der Gottheit von dannen, um bei der Schöpfung des Menschen mitzuwirken. Sodann erscheint der Schatten, als Symbol der Sünde; er hört mit ohnmächtiger Wuth die aus der Ferne herüberhallende Hymne und beschwört die Geister der Hölle, sich mit ihm zu verbinden, um der Herrschaft der Welt nicht auf ewig verlustig zu gehen. Nicht lange, so steigt auch der Fürst der Finsterniß empor, voll Neid und Grimm auf den Menschen, der zur Seligkeit berufen sein soll. Inzwischen wird eine Felsenhöhle sichtbar und in ihr der Mensch mit Thierfellen bekleidet; vor ihm, als Symbol der Gnade, das Licht, das ihn, eine Fackel in der Hand, erweckt und in's Leben einführt. Der Schatten und der Satan verschwören sich, den Neugeborenen zu verderben, und verbergen sich als Schlange und Basilisk in den Bäumen und Blumen des Paradieses. Nun folgt eine Scene, jener in der Comödie, wo Sigismund die ersten Huldigungen der Höflinge empfängt, nicht unähnlich, nur daß hier Alles symbolisch ist. Der Mensch, von königs-

lichem Schimmer umgeben, läßt sich von den Elementen, seinen Vasallen, huldigen; unter seinem Gefolge befinden sich auch der Verstand als Greis und der Wille als Gracioso, deren jener ihn belehrt, daß er Staub sei, dieser aber ihm nicht genug von seiner Herrlichkeit zu erzählen weiß. Während er prächtig geschmückt wird, schleichen sich Basilisk und Schlange in den Garten ein, und die letztere, in Gestalt einer Gärtnerin, sucht ihn zum Genuß eines goldglänzenden Apfels zu verführen, durch den sie ihm den Besitz aller Erkenntniß und unbegränzter Macht verheißt. Der Verblendete will zugreifen; der Verstand wirft sich ihm zu Füßen, daß er die Frucht nicht berühren möge; aber der Mensch ruft den Willen zu seiner Hülfe herbei, und schleudert, die Warnung der Elemente überhörend, den Verstand in einen Abgrund. Nun ißt er die verbotene Frucht; die Gebirge erbeben, die Sonne verdunkelt sich, der Schatten der Schuld löscht das Licht der Gnade aus; der Mensch bleibt in Finsterniß zurück. Er ruft vergebens die Erde an, welche klagt, daß ihre rothen Rosen zu blutigen Dornen geworden seien, vergebens Wasser, Luft und Feuer, die ihm nur zerstörende Fluthen, Windstöße und Blitze zu bieten haben. Zu dem Jammernden treten die Macht, die Weisheit und die Liebe; sie berathen sich über sein Schicksal, und kommen endlich dahin überein: „Wenn Ein Wille in Dreien ist, wenn die Macht ihr Gebot, die Weisheit ihren Fleiß und die Liebe ihre Thätigkeit verwendet, so gibt es Eine Person, die das Unzureichende des Menschen ergänzen und die unendliche Schuld unendlich sühnen kann.“ Der Mensch ist vor Schmerz in Besinnungslosigkeit versunken, aber tröstende Stimmen umspielen ihn im Schlafe. — Die nächste Scene zeigt ihn von neuem gefesselt und in Felle gehüllt. Erwachend klagt er, daß alle Herrlichkeit, die er gesehen, nur ein Traum gewesen. Die Schuld

steht, ihn ängstigend, ihm zur Seite; mit Hülfe des wiederkehrenden Verstandes aber und des Willens ermannt er sich, das verlorene Glück von neuem zu suchen, worauf der Schatten entflieht, um mit dem Fürsten der Finsterniß neue Ränke zu schmieden. Darauf kehrt die Weisheit als Pilger bei'm Menschen ein; er klagt ihr seinen Jammer und bittet um Befreiung, damit er eine Heimath wieder suchen könne, deren verlorene Seligkeit, obgleich wie ein Traum hinter ihm liegend, ihn doch wie Wahrheit quäle. Er wird von den Banden befreit, und flieht aus Furcht vor dem Schatten; die Weisheit aber legt seine Fesseln an, indem sie sagt, sie wolle sich diese Banden so zu eigen machen, daß die Sünde *sie* für den Schuldigen halte, wenn sie zurückkehrend *sie* (die Weisheit) an des Menschen Stelle mit grobem Stoff der menschlichen Natur bekleidet finde; und so legt sie sich in der Höhle nieder. Der Fürst der Finsterniß und der Schatten kommen heran, um den Menschen zu tödten; wie die Frucht eines Baumes seine Uebertretung gewesen, so sollen Stamm und Zweige eines anderen Baumes seine Strafe sein. Sie schlagen den himmlischen Pilger an's Kreuz; kaum aber ist dieser verschieden, so erbebt die Erde; Schatten und Satan erkennen, wen sie getödtet, und sinken todt zu Boden. Mensch, Verstand und Wille eilen herbei und sehen die Weisheit am Kreuze hangen, die finsteren Geister ihr zu Füßen. Der Pilger aber ersteht vom Tode und spricht, zum Menschen gewendet: „Um dich zu erlösen, ließ ich mich statt deiner tödten und gab Diesen den Tod; unendlicher Schuld hab' ich so unendliches Heil bereitet." Da erstehen auch die Höllenmächte von neuem: „Lebst du wieder auf, so erwachen auch wir zu neuem Groll; denn wie konnte der Mensch in seiner Sünde Genugthuung geben?" — „Er konnte es in der Gnade, erwiedert die Weisheit; gegen

die allgemeine Makel des traurigen Erbtheiles wird es ein Element geben, durch welches er von der Schwelle des Daseins an und das ganze Leben hindurch der Gnade theilhaftig werden kann." Und nun naht auf den Ruf des Lichtes das Wasser mit einer Muschelschaale, um mit seinen schönen Fluthen die Sünde des Erdgeborenen zu tilgen; zugleich aber verheißt die Erde, in Aehren und Reben ein zweites Sacrament darzubieten, durch das unter dem Beistande der Gnade die Besserung dauernd sei. Die Höllengeister entfliehen. „O! wenn auch dieses Traum ist, so laßt mich nie erwachen!" ruft der beseligte Mensch, und die Macht beschließt: „Da du träumst, so lange du lebst — denn das Leben ist Traum — so büße nicht zum zweiten Male ein so hohes Gut ein, sonst findest du dich in noch engerem Kerker wieder, wenn du, mit Schuld beladen, vom letzten Todesschlaf erwachst!" Ein Triumphgesang: „Ehre sei Gott im Himmel und Friede dem Menschen auf Erden!" beschließt das Auto.

La Serpiente de Metal, gegründet aus das 4. Buch Mose, Cap. 21. Die Hebräer feiern mit Gesang und Tanz ihre Befreiung aus dem Joch Aegyptens. Moses ruft ihnen in einer eindringlichen Rede Alles in's Gedächtniß zurück, was der Herr für sie gethan, und ermahnt sie, standhaft im Glauben an den Einen Gott zu beharren. Das Volk zerstreut sich; noch hört man aus der Ferne die heiligen Gesänge; da erscheinen Belphegor und die Idolatrie, voll Wuth und Neid auf das auserwählte Volk, aus dessen Mitte, wie prophezeiht ist, einst das Weib hervorgehen solle, das der Verderberin des Menschengeschlechtes, der Schlange, den Kopf zertreten und den Messias gebären werde. Beide schmieden einen Plan, die Hebräer zu verderben, wonach Belphegor den Heidenfürsten Amalek in Waffen wider sie rufen, die

Idolatrie sie zum Abfall von Gott bereden soll; und kaum haben sie sich entfernt, so vernimmt man hinter der Scene Gemurr der Israeliten. Die sieben Affecte (Stolz, Geiz, Wollust, Zorn, Neid, Genußsucht und Trägheit) treten in Gestalt von Hebräern auf und hadern mit Moses, daß er sie, statt in's Land der Verheißung, in die Wüstenei geführt. Kriegslärm; Josua kommt mit der Idolatrie, die ihm den bevorstehenden Ueberfall des Amalek gemeldet hat; er zieht in den Kampf, Idolatria aber bittet heuchlerisch, in den Glauben des Einen Gottes aufgenommen zu werden, was ihr von Moses, unter dem Vorbehalt, sie erst näher zu prüfen, zugestanden wird. Der Kampf beginnt; Moses und Aaron flehen zum Herrn der Heerschaaren um Sieg; Belphegor stürzt fliehend herein und verkündet die Niederlage der Heiden, und bald erscheint auch Josua im Triümphzuge. Eine feurige Wolke, aus deren Mitte Engelstimmen erschallen, stellt sich an die Spitze des Heeres und führt es durch die Wüste weiter; aus einer anderen wird von Engeln Manna gestreut. (Auf das Vorbildliche in allem Diesem, wie unter den Israeliten das menschliche Geschlecht, unter der feurigen Wolke die göttliche Gnade, unter dem Manna das Sacrament des Altars gemeint sei, braucht nicht aufmerksam gemacht zu werden.) Trotz dieser offenbaren Zeichen der göttlichen Huld aber lassen sich Einzelne aus dem Volke, und zuerst die sieben Affecte, durch die Idolatrie zum Abfall von dem wahren Gott verleiten, und verlangen von Aaron, daß er ihnen ein Götzenbild mache. Nicht lange, so steht das goldene Kalb fertig da, und die Bethörten versammeln sich tanzend und singend um dasselbe. Zugleich erblickt man im Hintergrunde auf dem Gipfel eines Berges Moses, die Gesetzestafeln in der Hand; er steigt herab, um sie dem Volke zu bringen, zerschmettert aber,

als er wahrnimmt, was während seiner Abwesenheit vorgegangen, im Grimm die eine der Tafeln, dringt mit Josua und Aaron auf die götzendienerische Rotte ein und macht ihre Anführer nieder. Die Idolatrie und Belphegor sehen sich somit abermals besiegt, sinnen auf neue Mittel, die Israeliten zu verderben, und füllen die Wüste mit feurigen Schlangen, deren Bisse Krankheit und Tod erzeugen. Die Hebräer, unter ihnen die Affecte, stürzen einer nach dem anderen verwundet und blutend herein, und flehen Gott um Barmherzigkeit an. Da erscheint Moses von neuem auf dem Gipfel des Berges, in der einen Hand die Gesetzestafeln, in der anderen das Bild der ehernen Schlange an einem Stabe, und spricht: „Segen über euch! Der Herr hat sich eurer erbarmt und will euch zeigen, daß seine Gnade größer ist, als euer Undank. Er befiehlt mir, die Schlange, die an diesem mysterienreichen und wunderbaren Holze hängt, vor euch aufzurichten, auf daß, wer sie anblickt von den Bissen jener anderen Schlangen genese. (4. B. Moses, 21, Vers 9). — „Aber wie kann es sein, fragen Belphegor und Idolatrie, daß das Bild einer Schlange den Biß der wirklichen heile?“ „Die Sünde — erwiedert Moses — ist ein Gift, das Herz und Seele verdirbt; wer aber den von der Schlange Gebissenen heilen will, muß, ohne selbst an der Sünde Theil zu haben, die Gestalt des Sünders annehmen.“ Und nun erscheinen wieder die beiden Wolken von vorhin, deren eine dem Heere durch die Wüste vorzog, die andere Manna regnete. „Ich — redet der Engel aus der einen — will euch das Licht zeigen, das ich in meinem Schooße barg und das künftigen Zeiten strahlen wird die heilige Speise, die der Seele ewiges Leben gewährt.“ „Und ich — tönt es aus der anderen — die Sonne, die einst aufgehen wird; seht sie dort, jener Schlange entsprechend, an

noch wundervollerem Holze erhöht!" Der Gipfel des Berges, auf dem das goldene Kalb stand, enthüllt sich wieder, und zeigt statt des Götzen das Bild des Gekreuzigten. „Da seht den, der, die giftigen Bisse der ersten Schlange heilend, ohne selbst Sünder zu sein, dessen Gestalt annehmen wollte, um ihm durch seinen Tod zeitliches und ewiges Leben zu schenken!" Die Feinde Gottes verstummen, und Moses schließt: „So laßt uns hoffend jener Zeit entgegenharren, welche ein so unermeßliches Wunder sehen wird."

Anhang.

Ueber die Zahl und Chronologie von Calderon's dramatischen Werken.

Dem Versuche, die Anzahl von Calderon's Schauspielen, so wie deren Zeitfolge zu bestimmen, lassen wir den, oben S. 42 erwähnten Brief des Herzogs von Veragua, in welchem dieser den Dichter ersuchte, ihm ein Verzeichniß seiner Comödien und Autos zu senden, so wie die Antwort auf denselben auszugsweise vorausgehen [82]).

Der Herzog von Veragua an Don Pedro Calderon de la Barca.

„Da ich damit umging, alle Ihre Schauspiele zu sammeln, habe ich die Titel derselben in solcher Verwirrung und ihre Anzahl so verringert gefunden, daß ich mich entschließen mußte, meine Zuflucht zu Ihnen selbst zu nehmen, damit Sie mir meine Zweifel lösen möchten. Mein Glück hat mich von früh an in Freundschaft mit Ihnen verbunden, darum nehmen sie es freundlich auf, wenn ich Sie inständigst er-

[82]) Diese beiden Documente wurden zuerst als Anhang zu einem Lobgedicht auf Calderon gedruckt, das Don Gaspar Agustin de Lara 1684 unter dem Titel Obelisco fúnebre bekannt machte; hierauf hat sie la Huerta in sein Theatro Hespañol, parte II. tomo III. und von der Malsburg, dessen Uebersetzung wir hier, so wie in den oben S. 44 ausgehobenen Stellen benutzen, in die Vorrede zu seinem Calderon aufgenommen.

suche, mit aller Genauigkeit anzugeben, welches Ihre sämmtlichen Schauspiele sind, und mir ein Verzeichniß der Titel derselben zukommen zu lassen, damit ich sie nach dieser Richtschnur aufsuchen könne. In dieser Absicht schließe ich Ihnen die Liste aller unter Ihrem Namen gehenden dramatischen Dichtungen, welche ich bis jetzt in fünf Theilen besitze, bei, und bitte Sie, mir zu sagen, ob es deren mehr gibt, sodann auch, wo ich die auf dem gleichfalls beigehenden zweiten Verzeichnisse benannten, von mir bisher vermißten Stücke finden kann.

„Nach Beseitigung dieses ersten Punktes lassen Sie uns zu einem zweiten übergehen, und erlauben Sie mir, daß ich damit anfange, Sie zu schmälen; denn Sie scheinen allen Ruhm, den Sie in der Welt erworben haben, mit Geringschätzung zu vergelten. Was soll es heißen, da Sie der Stolz unserer Nation sind, daß Sie diesen Ruhm so unbekümmert hinnehmen, und den Glanz, der aus Ihren Werken auf alle Spanier übergeht, der Zufälligkeit und der Gefahr des Unterganges Preis geben? Ganz vorzüglich betrifft dies die Autos, von welchen Sie, nachdem Sie die Geduld der Gelehrten und die Neugier der Gebildeten viele Jahre hindurch auf die Probe gestellt haben, einen Band drucken lassen und dann die übrigen aufopfern, um die Ungerechtigkeit gegen dieselben noch auffallender zu machen. Nein, Don Pedro, Sie sind entweder überaus zufrieden mit sich selbst, oder überaus unzufrieden mit allen Andern, und beide Extreme streiten sehr gegen die wahre Mäßigung. Mein Vorhaben hat mich in den Fall gesetzt, das Organ der allgemeinen Erwartung zu sein, und so betheure ich Ihnen denn im Namen Aller, daß Sie durch dieses Benehmen ein großes Publikum und manche Ihnen entgegenkommende Achtung kränken. Ich

bitte Sie daher wiederholt angelegentlichst, die Herausgabe ihrer Autos fortzusetzen, nein nicht fortzusetzen, sondern zu beendigen, indem Sie alle, welche Sie gedichtet haben, auf einmal zum Drucke kommen lassen; und wenn es Ihnen hierzu an entsprechenden Mitteln fehlen sollte, so sagen Sie mir, welche Sie von mir angeboten wünschen, damit ich die nöthigen Summen am gehörigen Ort niederlegen könne; denn es ist ein sehr trauriges Zeichen unserer Zeit, daß, wer Alles verdient hätte, fürchten darf, es könne ihm an irgend etwas fehlen. Was Sie mir dieser Andeutung halber an Dank erwiedern möchten, erwiedern Sie mir an Pünktlichkeit; nur diese wird mich wahrhaft befriedigen. Und während ich dieser Genugthuung von Ihnen entgegensehe, erzeigen Sie mir die Gewogenheit, mir, neben dem Verzeichniß der Schauspiele, auch ein besonderes über Ihre sämmtlichen Autos zu überschicken. Seien Sie nur bedacht, mir weder das Eine, noch das Andere zu versagen. Gott erhalte Sie noch viele Jahre. Königlicher Palast von Valencia, den 18ten Junius 1680. Ihr wohlgeneigtester Diener, der Admiral und Herzog."

Folgendes ist die Antwort des Calderon:

„Verehrtester Herr!

Wohl bedurfte es des hohen Glückes, im Gedächtniß Eurer Excellenz zu leben, um mich für die Peinlichkeit zu trösten, in der ich mich in Folge eines leichten, durch Alter und Kränklichkeit schwer gemachten Falles befinde. Ich war dadurch auf einer Seite ganz gelähmt, und um E. E. nicht durch fremde Hand zu schreiben, verschob ich es bis jetzt, wo ich, einigermaßen hergestellt, mich im Stande fühle, die Feder zu ergreifen. Doch habe ich darum die Zeit nicht verloren, E. E. meinen Gehorsam zu beweisen, indem dieser Aufschub mir dazu gedient hat, auf Erfüllung dessen, was Sie mir be-

fohlen, und dessen, weshalb Sie mich geschmält haben, in gehöriger Ordnung Bedacht zu nehmen, wobei ich jedoch einen höheren Werth auf das Schmälen, als auf den Befehl lege. Sollten die erwähnten Gründe zu meiner Rechtfertigung nicht hinreichen, so möge das die Verzögerung meiner Antwort entschuldigen, daß es mir an Worten fehlte, die Hochschätzung, Ehrfurcht und Ergebenheit auszudrücken, wozu mich die mir von E E. erwiesene unverdiente Ehre auffordert. Doch dieser Entschuldigungsgrund hört auch jetzt nicht auf; nachdem ich über den Ausdruck nachgedacht habe, fehlt er mir wie zuvor; ich muß meine Hoffnung darauf bauen, daß Ihr Wohlwollen mich vertrete, denn Ihr hoher Sinn allein kann mir das Aussprechen der Dankbarkeit erlassen; und so darf ich zu der Pflicht, welche Ihr Befehl mir auflegt, übergehen.

„Ich, gnädiger Herr, fühle mich beleidigt durch die mannichfaltigen Kränkungen, welche mir die Buchhändler und Buchdrucker zugefügt haben. Nicht zufrieden, meine schlecht ausgefeilten, fehlerhaften Werke ohne meinen Willen an's Licht zu ziehen, bürden sie mir auch noch die fremden auf, als wenn ich an meinen eigenen Irrthümern nicht genug hätte, und selbst diese geben sie schlecht abgeschrieben, schlecht corrigirt, mangelhaft und unvollständig, so daß ich E. E. versichern kann, daß ich meine Schauspiele, wiewohl sie mir nach ihren Titeln bekannt sind, dem Context nach nicht wieder erkenne. Einige von ihnen, welche mir zufällig zu Gesicht gekommen sind, waren, ich gestehe es, mein, doch ich läugne, daß sie es noch seien, so sich selbst unähnlich haben sie die gestohlenen Copien einiger kleinen Diebe gemacht, die vom Verkauf derselben leben, weil es Andere gibt, die sich von ihrem Ankauf nähren, ohne daß sich diesem Schaden Einhalt thun ließe, wegen des geringen Werthes, den diejenigen auf diese

Gattung des Diebstahls legen, welche, von der Ungerechtigkeit desselben in Kenntniß gesetzt, dafür halten, daß die Poesie mehr ein Fehler dessen sei, der sie ausübt, als ein Vergehen dessen begründe, der sie in üblen Ruf bringt. Diese Keckheit und die wenige Beachtung, deren die Herrn Specialrichter der Druckereien und Buchhandlungen meine verschiedentlich geführte Klage gewürdigt, haben mir einen solchen Widerwillen beigebracht, daß ich kein anderes Mittel finde, als mich auf ihre Seite zu stellen und gleichfalls Geringschätzung für mich selbst zu tragen. In dieser Gesinnung dachte ich mich zu erhalten, als das unverhoffte Glück, daß E. E. sich meiner erinnern, mich dergestalt belebt, daß ich unter Ihrem Schutze den Druck der Autos fortsetzen will; denn diese sind das Einzige, was ich aufzusammeln bemüht gewesen bin, damit sie nicht das widrige Schicksal der Schauspiele erfahren möchten. Ich war bei einer so geheiligten Materie in Sorgen, denn ein Versehen, sei es der Feder oder des Druckes, kann den Sinn einer Stelle der Gefahr der Mißbilligung aussetzen. So übersende ich denn E. E. das Verzeichniß der Autos, die ich in meiner Gewalt habe, und füge die Uebersicht der Schauspiele hinzu, die sowohl in verschiedenen Büchern zerstreut sind, als bisher unverletzt im Dunkel aufbehalten worden, damit Sie über das Eine und das Andere verfügen. In Ihrem Namen werde ich die Herausgabe der Autos fortsetzen, sobald ich wieder hergestellt bin, wovon ich E. E. benachrichtigen werde, indem ich mir das freigebige Anerbieten bis zum Augenblick, wo ich davon Gebrauch machen müßte, aufbehalte. Der Herr bewahre Ihr Leben mit allen Glücksgütern und Ehren, deren Sie würdig sind und die ich Ihnen wünsche.

Madrid, den 24sten Julius 1680.

E. E. ergebenster Kapellan

Don Pedro Calderon de la Barca."

Die Anzahl der Comödien, welche Calderon in dem diesem Briefe angehängten Verzeichnisse selbst für ächt und von ihm verfaßt erklärt, beläuft sich auf hundert und eilf. Diese Angabe, als die authentischste, muß bei allen unseren Berechnungen zum Grunde gelegt werden. Allein es drängt sich sogleich auf, daß in diesem Verzeichnisse, welches der Dichter wahrscheinlich nur flüchtig hingeworfen hat, einige unzweifelhaft ächte Schauspiele des Calderon fehlen, nämlich die folgenden sechs:

La Señora y la criada.
Nadie fie su secreto.
Las tres justicias en una.
Cefalo y Procris.
La Sibila del Oriente.
Las Cadenas del demonio.

Außerdem bezeichnet Verra Tassis noch vier andere Stücke als ächt, nämlich:

La virgen de Madrid.
El condenado de Amor.
El sacrificio de Efigenia.
Los desagravios de Maria.

Hiernach beläuft sich denn die Anzahl sämmtlicher Calderon'schen Comödien, die wir mit gutem Grunde für wirklich von ihm verfaßt halten dürfen, auf hundert und einundzwanzig. Freilich sind außerdem noch sehr viele andere unter seinem Namen gedruckt, und es wäre, da wir einmal die eigenen Angaben des Autors als ungenau kennen gelernt haben, nicht ganz unmöglich, daß sich noch das eine oder das andere wirklich von ihm herrührende darunter befände, aber im Allgemeinen spricht die Wahrscheinlichkeit gegen die Aecht-

heit aller dieser Stücke, die auch von Vera Tassis verworfen werden [33]).

Nach der herrschenden Gewohnheit seiner Zeit vereinigte sich Calderon verschiedene Male mit anderen Dichtern zur gemeinsamen Abfassung von Dramen. Nach seinem Freunde und ersten Biographen soll auf diese Art von ihm geschrieben sein:

Die 1ste Jornada von Enfermar con el remedio.
" " " " El monstruo de la fortuna.
Die 3te Jornada von La fingida Arcadia.
" " " " El pastor fido.

[33]) Die Dreistigkeit, mit welcher die Buchhändler Calderon's Namen mißbrauchten, ging so weit, daß sie allbekannte Werke anderer Dichter, z. B. den Tejedor de Segovia von Alarcon und den Garcia del Castañar von Rojas, ja solche, in denen sich der wahre Verfasser am Schlusse nennt, mit dem Aushängeschild de D. Pedro Calderon bezeichneten. Einiger Grund zu dem Glauben, die Bezeichnung dieser, vom Dichter mit Stillschweigen übergangenen und von Vera Tassis verworfenen Dramen könne doch vielleicht richtig sein, tritt unseres Bedünkens bei den folgenden ein:

La Española en Florencia, nach derselben Novelle, welche der Comedia de los Engaños von Lope de Rueda und Shakspeare's Twelfth-Night zu Grunde liegt, aber sich treuer an diese anschließend; ein sehr lobenswerthes Stück, welches dem Namen Calderon's keinenfalls Unehre bringen kann.

Los empeños de seis horas. Ein höchst verwickeltes Intriguenspiel von geistvoller und geschickt durchgeführter Anlage, und sehr in der Manier unseres Dichters.

El escandalo de Grecia contra las santas imagenes. In den Schlußworten wird Calderon ausdrücklich als der Verfasser genannt; die innere Beschaffenheit des Stücks (welches der República al revés von Tirso nachgebildet ist, indessen weit hinter derselben zurücksteht) scheint freilich dieses Zeugniß nicht sehr zu unterstützen.

Die 3te Jornada von Circe y Polifemo.
" " " " La Margarita preciosa.
" " " " El mejor amigo el muerto.
" " " " El privilegio de las mugeres [84]).

Die beiden Gesammtausgaben von Calderon's Comödien, deren erste, von Vera Tassis besorgt, gleich nach des Dichters Tode im Jahre 1684, die zweite von Apontes im Jahre 1750 erschien, enthalten nur 108 der obgenannten Stücke. Vera Tassis hatte die Absicht, den neun Bänden seiner Ausgabe noch einen zehnten hinzuzufügen, welcher die folgenden Titel enthalten sollte:

La virgen de los remedios.
La virgen de la Almudena 1ª y 2 ª parte.
S. Francisco de Borja.
Don Quijote de la Mancha.
La Celestina.
El acaso y el error.

[84]) Nur einige von diesen Comödien sind mir bekannt. El Monstruo de la Fortuna (im 24sten Bande der Comedias nuevas escogidas), mit Rojas und einem Ungenannten im Verein geschrieben, behandelt die Geschichte der Neapolitanischen Wäscherin Felipa Catanea, welche sich aus ihrem geringen Stande zur glänzendsten Höhe emporschwang, dann aber als Haupt der Verschwörung gegen den König Andreas gefangen genommen wurde und an den Folgen der ausgestandenen Folter starb (s. Histoire des Rois des deux Siciles de la maison de France, par d'Egly, Paris 1741, T. I. p. 442 und zu Anfang des zweiten Theils, und Boccaccio, De Casibus virorum et feminarum illustrium, L. 9. Cap. 26). — El pastor fido (mit Antonio Coello) lehnt sich ganz an Guarini. Unter La fingida Arcadia ist wohl das Stück gemeint, welches sonst unter dem Namen des Moreto geht. Ueber El mejor amigo el muerto ward schon im vorigen Bande Seite 636 gesprochen.

El carro del Cielo.
Certamen de amor y zelos.
La virgen de Madrid.
El condenado de Amor.
El sacrificio de Ifigenia.
Desagravios de Maria.

Dieser zehnte Band aber ist niemals erschienen, und die Schauspiele, welche für ihn bestimmt waren, scheinen bis auf das, welches den Titel El Phenix de España San Francisco de Borja führt [85]), verloren zu sein [86]). — Diejenigen Stücke, an deren Abfassung Calderon nur partiell Antheil hat, sind in keine der Gesammtausgaben übergegangen und nur in alten Einzeldrucken (Suelta) vorhanden.

Die Zahl von Calderon's Autos wird von Vera Tassis auf mehr als hundert angegeben. Der Dichter selbst jedoch nennt in dem an den Herzog von Veragua gerichteten Verzeichnisse nur acht und sechszig. Wenn nun dieses Verzeichniß, wie wir schon an den Comödien sahen, auch nicht ganz genau sein mag, so läßt sich doch nicht annehmen, daß der Autor, der gerade auf diese Gattung von Werken ein besonderes Gewicht legte, mehr als dreißig seiner Autos unerwähnt

[85]) Es gibt drei Comödien dieses Titels, eine von Calleja, eine zweite von Fernandez de Leon, eine dritte mit der Ueberschrift Por un ingenio de esta corte (gedruckt en Sevilla por Francisco de Leefdael), und diese letztere ist, nach allen inneren Kennzeichen, das Werk Calderon's.

[86]) Vera Tassis sagt, die Bibliothek des Colegio Mayor de Oviedo zu Salamanca bewahre die Werke des Calderon auf; es wäre daher möglich, daß diese verloren geglaubten Stücke sich dort noch fänden, und es ist mir nicht bekannt, ob man wegen derselben schon Nachforschungen angestellt hat.

gelassen habe, und wir müssen demnach jene Zahlenanführung dem hyperbolischen Style zu Gute halten, in welchem der ganze biographische Artikel geschrieben ist. Die vollständigste Sammlung der Autos sacramentales de Don Pedro Calderon de la Barca, welche Apontes im Jahre 1760 zu Madrid herausgab, enthält 72 Titel.

Von den 200 Loas, von denen Vera Tassis spricht, ist nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen; denn diejenigen, welche sich vor den Autos finden, rühren nach der ausdrücklichen Erklärung des Herausgebers, zum Theil von anderen Verfassern her; unter den Comödien aber sind nur ein Paar der Festspiele mit einem solchen Einleitungsgedicht versehen. Von den hundert Saynetes, welche Calderon verfaßt haben soll, scheint die bei weitem größere Zahl untergegangen zu sein; auch die wenigen, welche noch vorhanden sein mögen, sind von höchster Seltenheit, und ich habe mich vergebens bemüht, auch nur ein einziges derselben aufzutreiben. In dem höchst unvollständigen Verzeichnisse spanischer Saynetes, welches La Huerta geliefert hat, prangen folgende Titel mit Calderon's Namen:

El Asturiano en el Retiro. Las Carnestolendas. El Dragoncillo. La muerte. La plazuela de Santa Cruz. La Premática. La tarasca de Alcorcon.

Die Comödien des Calderon sind in sämmtlichen Ausgaben ohne Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung bunt durcheinander gemischt, und keiner seiner Herausgeber hat daran gedacht, sie in chronologische Ordnung zu bringen. Da nun die frühere Zeit, als dergleichen Untersuchungen noch leicht waren, dies vernachlässigt hat, so wird es der neueren, welche dem literarischen Leben jener Tage so weit entrückt ist, unmöglich, das Versäumte in seinem ganzen Umfange nachzu-

holen. Einzelne Anhaltspunkte lassen sich jedoch auch jetzt noch auffinden, und bei dem hohen Interesse, welches es haben muß, die Entwickelungsgeschichte des Dichters in seinen Werken selbst verfolgen zu können, wird es keine vergebliche Arbeit sein, diejenigen Comödien, von denen sich die Entstehungszeit mit einiger Zuversicht angeben läßt, in chronologischer Folge aneinander zu reihen. Die Haltpunkte, welche uns hierbei zu Gebote stehen, sind einmal historische Anspielungen in den Stücken selbst, nach denen sich die Zeit der Abfassung und Aufführung oft sehr genau feststellen läßt, dann zweitens die ältesten Ausgaben von Calderon's Comödien, aus welchen sich zwar keine auf's Jahr genaue Angaben, aber doch immer beachtungswerthe ungefähre Bestimmungen der Entstehungszeit entnehmen lassen. Wie schon erwähnt wurde, erschien der erste Band von Calderon's Schauspielen in ältester Ausgabe im Jahre 1635, der zweite im Jahre 1637; die vierundzwanzig in diesen beiden Bänden enthaltenen Comödien gehören daher der früheren Lebenszeit des Dichters an. Die zwölf des dritten Theils sind zuerst gedruckt 1664, die zwölf des vierten 1672, und dies verdient immer festgehalten zu werden, wenngleich man hier nicht den Schluß ziehen darf, daß diese sämmtlich erst so spät geschrieben seien, da manches weit früher verfaßte und aufgeführte Werk bis dahin noch Manuscript gewesen sein kann. Die späteren Bände, welche sämmtlich erst nach dem Tode des Verfassers erschienen, sind zum Zwecke der Chronologie ganz unbrauchbar; dagegen kommen uns die großen Sammlungen spanischer Comödien von verschiedenen Verfassern zu Hülfe, in welchen viele Stücke Calderon's zum ersten Mal im Druck erschienen sind. Hat man nun einmal eine gewisse Anzahl von Calderon's Dramen der Zeitfolge nach geordnet, so wird man auch

von den übrigen, deren Abfassungszeit sich nach äußeren Daten nicht bestimmen läßt, doch nach inneren Merkmalen und namentlich nach dem Styl mit einiger Sicherheit angeben können, ob sie der früheren, mittleren oder späteren Periode des Dichters angehören. Wir begnügen uns jedoch, hier eine Zeittafel der Stücke zu geben, deren Entstehung sich mit einiger Sicherheit in ein bestimmtes Jahr verlegen läßt; dazwischen werden diejenigen eingeschoben, von denen sich nur sagen läßt, daß sie nicht später, als in den angegebenen Jahren, verfaßt sein können; und zuletzt folgt ein Verzeichniß derer, für welche wir gar keine chronologischen Haltpunkte ermittelt haben und deren Entstehungszeit sich daher nur durch eine, in's Einzelne gehende, hier zu weit führende Kritik feststellen ließe [87]).

El Carro del Cielo. Das unzweifelhaft älteste, aber jetzt vermuthlich nicht mehr vorhandene Drama des Calderon, nach Vera Tassis um's Jahr 1613 geschrieben.

El Sitio de Breda. Im Jahre 1625 oder doch spätestens im darauf folgenden verfaßt und aufgeführt; denn die Einnahme von Breda durch die Spanier, welche in dem Stücke verherrlicht wird, fand am 2ten Juni 1625 Statt, das ganze Drama aber trägt den Charakter eines Gelegenheitsgedichtes und wurde, wie aus den Schlußworten hervorgeht, auf höhere Veranlassung geschrieben, als die Nachricht von jenem Ereignisse in Madrid angelangt war.

Casa con dos puertas mala es de guardar. Wahrscheinlich im Jahre 1629 geschrieben und zuerst aufgeführt; denn die Verse

[87]) In Bezug auf die einzelnen, für das Folgende benutzten Daten ist mir der schon mehrfach angeführte Aufsatz V. Schmidt's in den Wiener Jahrbüchern von großem Nutzen gewesen.

La Reyna
Que infinitos siglos viva,
Para que Flores de Francia
Nos den el fruto en Castilla

deuten auf Philipp's IV. erste Gemahlin, Elisabeth von Frankreich, und die hier ausgesprochene Hoffnung bezieht sich allem Anschein nach auf die bevorstehende Geburt des Kronprinzen Balthasar, welche im October 1629 Statt hatte. Eine weitere Unterstützung dieser Vermuthung liegt in folgenden Worten unseres Stückes:

La Dama duende será
Que bolver a vivir quiere.

Es scheint, daß hiermit die bevorstehende Aufführung der Dama duende angekündigt werde, und zwar daß es ein früheres gleichnamiges, von Calderon nur umgearbeitetes Stück gab. In den ersten Worten der Dama duende ist nun sogleich von der Geburt des Kronprinzen Balthasar die Rede, eine Erwähnung, die doch nur Interesse haben konnte, wenn dies Stück bald nach diesem Ereignisse auf die Bühne kam. Hiernach wurde denn, wie es scheint, La Casa con dos puertas zum ersten Mal im Sommer 1629,

La Dama duende im Spätherbst oder Winter 1629 aufgeführt.

Mejor está que estava. Die Zeit der Abfassung und Aufführung ist nach aller Wahrscheinlichkeit das Jahr 1631, denn die ausführliche, in das Stück eingeschaltete Schilderung des festlichen Empfangs der Infantin Maria in Deutschland würde später kein Interesse mehr gehabt haben und übel angebracht gewesen sein; die Vermählung dieser Infantin mit Ferdinand, König von Ungarn, fand aber am 26sten Febr. 1631 Statt.

La Vanda y la Flor muß noch im Jahre 1632 auf die Bühne gekommen sein; denn einmal wird darin die Hul-

digung des Prinzen von Asturien, welche zu Anfang von 1632 Statt hatte (Ludolfs Schaubühne, II. 143), weitläuftig beschrieben, dann aber geschieht der beiden Brüder Philipp's IV., der Infanten Ferdinand und Carlos, Erwähnung; da aber der Letztere gleichfalls im Jahre 1632 schon starb, so würde seines Todes, wäre er bei der Abfassung des Stückes schon erfolgt gewesen, ohne Zweifel mit einem klagenden Zusatz gedacht worden sein.

Los tres mayores prodigios. Zwischen den Jahren 1629 und 1634 aufgeführt; denn es ist darin von dem Kronprinzen Balthasar die Rede, welcher 1629 geboren wurde; die Ueberschrift des ersten Aktes aber gibt an, das Stück sei von der Truppe de Thomas Fernandez Cabredo gespielt worden, und dieser Schauspieldirektor starb schon im Jahre 1634 (Pellicer, Tratado histórico, T. II. pag. 139).

Mañana será otro dia. Im Beginn dieses Stücks wird der Tod des Herzogs von Lerma, der im Sommer ~~1639~~ 1634, bei der Belagerung von Mastricht blieb, mit dem Ausdruck lebhafter Theilnahme erwähnt, und dieser Umstand macht die Annahme, das Drama sei bald nach jenem Zeitpunkt aufgeführt worden, sehr wahrscheinlich. (S. die Fortsetzung des Ferreras, B. XII. pag. 194).

La vida es sueño.
El purgatorio de San Patricio.
La gran Zenobia.
La devocion de la Cruz.
La puente de Mantible. — Zuerst gedruckt im Jahre 1635.
Saber del mal y del bien.
Lances de Amor y Fortuna.
El principe constante.
Peor está que estava.

El escondido y la tapada. Vermuthlich im Jahre 1637 zuerst aufgeführt. Die Verse

En Italia estaba, Celia,
Cuando la loca arogancia
Del Frances sobre Valencia
Del Po etc.

spielen auf die Belagerung von Valenza am Po durch die Franzosen an, welche am 28sten Oktober 1635 aufgegeben wurde (Fortsetzung des Ferreras, B. XII. S. 230), und nur wenn das Stück bald nach diesem Zeitpunkt geschrieben und gespielt wurde, läßt sich die Erwähnung dieses an sich nicht sehr wichtigen Vortheils erklären, welcher später durch weit bedeutendere in Vergessenheit gebracht wurde.

El mayor encanto amor. Argenis y Poliarco. El galan fantasma. Judas Macabeo. El Medico de su honra. La virgen del Sagrario. El mayor monstruo del mundo [88]). Hombre pobre todo es trazas. A secreto agravio secreta venganza. El astrólogo fingido. Amor Honor y Poder.	Zuerst gedruckt im Jahr 1637.

[88]) Calderon scheint diesem Schauspiel besondere Sorgfalt gewidmet zu haben; die spätere Recension mit dem Titel: El mayor mónstruo los zelos ist eine völlige Umarbeitung der älteren. Die Schlußworte des m. m. los zelos: »Wie es der Autor schrieb, nicht wie es der Diebstahl druckte,« gehen ohne Zweifel auf den alten Text, der zwar unverkennbar von Calderon herrührt, aber, von ihm für unreif gehalten, wider seinen Willen gedruckt worden war.

No ay cosa como callar. Um 1638 geschrieben, wie aus der häufigen Erwähnung des Sieges der Spanier bei Fuentarabia, der in das Jahr 1638 fällt, hervorgeht.

Certamen de amor y zelos. Dieses jetzt anscheinend nicht mehr vorhandene Festspiel schrieb Calderon nach Vera Tassis im Jahre 1640 auf Befehl des Königs.

Con quien vengo, vengo. Vermuthlich 1640 oder bald nachher verfaßt, da später die eingeflochtene Beschreibung der Gefechte zwischen Spaniern und Franzosen bei Casale in Monferrat wenig Interesse dargeboten haben würde. (Diese Gefechte fielen 1640 vor; s. Ludolff's Schaubühne, II. 753).

Mañanas de Abril y Mayo, jedenfalls vor dem 6ten Oktober 1644 geschrieben, indem die Königin Isabelle, die an diesem Tage starb, als noch lebend genannt wird.

Los empeños de un acaso. Spätestens im Jahre 1646 verfaßt, indem Corneille de l'Isle schon 1647 eine Nachahmung davon unter dem Titel Les Engagements du hasard auf die französische Bühne brachte (S. H. Lucas, Histoire du Théatre français, Paris 1843. pag. 393.)

El gran Principe de Fez. Auf jeden Fall erst nach dem Jahre 1644 geschrieben, wie die Erwähnung des Papstes Innocenz X. (1644 — 1655) zeigt.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Oben (Seite 177) ward gesagt, dieses Stück sei schon 1637 gedruckt; wir hatten dabei den zweiten Band von Calderon's Comödien im Sinne, finden aber nun, daß das Drama erst im dritten steht; dessenunerachtet glauben wir (wegen der großen, schon von Voltaire zugegebenen Wahrscheinlichkeit, daß Corneille's Heraclius dem spanischen nachgebildet sei) einen Einzeldruck vor 1647 annehmen zu dürfen. Voltaire (dessen Angaben freilich nicht sehr zuverlässig sind)

sagt auch, Calderon's Schauspiel werde schon in einer Romanzensammlung von 1641 genannt.

Guárdate del agua mansa. Vermuthlich zu Ende des Jahres 1649 oder zu Anfang des folgenden aufgeführt, als die glänzende Schilderung des Empfanges der zweiten Gemahlin Philipp's IV. (15ten Nov. 1649) noch besonderen Eindruck machen konnte.

No siempre lo peor es cierto.
La exaltacion de la cruz.
Luis Perez el Gallego.
(Zuerst gedruckt i. J. 1652, in der großen Sammlung der Comedias escogidas, Band I. [*]).

El Alcaide de si mismo. Zuerst gedruckt 1653 in El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas. Madrid, Maria de Quiñones.

El Alcalde de Zalamea. Ebendaselbst in demselben Jahre, jedoch unter dem Titel: El garrote mas bien dado zuerst gedruckt.

Amigo, amante y leal. Aeltester Druck vom Jahre 1653, im 4ten Bande der Comedias escogidas.

Agradecer y no amar. Zuerst gedruckt 1653, im 5ten Bande derselben Sammlung.

Para vencer à Amor querer vencerle. Der älteste Druck ist von 1654, im 7ten Bande der nämlichen Sammlung.

Darlo todo y no dar nada.
Gustos y disgustos son no mas que imaginacion.
Amado y aborrecido.
Las manos blancas no ofenden.
(Zuerst gedruckt im Jahre 1657, im 8ten und 9ten Bde. der Comedias escogidas.)

[*]) Unter diesem Titel führen wir immer die große Sammlung spanischer Comödien verschiedener Verfasser an, deren Inhaltsverzeichniß sich am Schlusse dieses Bandes befindet.

El Laurel de Apolo. Calderon dichtete anfänglich nur die Loa und den ersten Akt, und ließ sie am Geburtsfest des Prinzen Philipp Prospero (geboren den 18ten Nov. 1657) aufführen. Später unter Karl II. arbeitete er das Stück um und fügte einen zweiten Akt hinzu.

La Fiera, el rayo y la piedra ist zwischen 1651 und 1660 geschrieben und aufgeführt worden, denn es ist darin von der Infantin Margarethe, der nachherigen Gemahlin Kaisers Leopold I., die Rede; diese aber ward 1651 geboren; und ferner wird angedeutet, das Stück sei auf Befehl der Maria Theresa verfaßt, also vor 1660, in welchem Jahre diese Prinzessin Spanien verließ, um sich mit Ludwig XIV. zu vermählen.

El Golfo de las Sirenas. Auch dieses Stück fällt in die Jahre zwischen 1651 und 1659, denn es werden darin dieselben Personen genannt, wie in dem vorigen.

La Púrpura de la Rosa ward zur Feier des Pyrenäischen Friedens und der Vermählung der Infantin Maria Theresa mit Ludwig XIV., also gegen Ende des Jahres 1659 aufgeführt.

El encanto sin encanto ist jedenfalls vor 1660 geschrieben, denn in diesem Jahre kam Lambert's Magie sans Magie, eine Nachahmung des Calderon'schen Stücks, auf die Pariser Bühne. (S. H. Lucas, Histoire du Théatre français, pag. 395.)

Los tres afectos de amor. Fuego de Dios en el querer bien. El Josef de las mugeres.	Zuerst gedruckt 1660, im Bd. XIII. der Comedias escogidas.
Las tres justicias en una. El Conde Lucanor.	Der älteste Druck vom Jahre 1661 ist im Bd. XV. der Comedias escogidas.

Cada uno para si. Zuerst gedruckt 1661, in dem

nämlichen Bande. Aus der Erwähnung der Einnahme von Barcelona durch Don Juan, den natürlichen Sohn Philipp's IV., leuchtet ein, daß das Drama frühestens 1652 geschrieben ist, in welchem Jahre jenes Ereigniß Statt hatte. (S. Theatrum Europaeum 1656, T. VII. pag. 213).

Dar tiempo al tiempo.
Antes que todo es mi Dama.
Muger llora y vencerás.
} Zuerst gedruckt 1662, im Band XVII. der Comedias escogidas.

Dicha y desdicha del nombre, ältester Druck von 1662, in Band XVIII. derselben Sammlung.

Zelos aun del aire matan. Zuerst gedruckt 1662, in Band XIX. derselben Sammlung.

El Magico prodigioso.
Auristela y Lisidante.
Cual es mayor perfeccion.
} S. Band XX. und XXI. der nämlichen Sammlung, vom Jahre 1663.

El maestro de danzar.
Los hijos de la fortuna.
Afectos de odio y amor.
La hija del Aire.
Ni amor se libra de amor.
Tambien hay duelo en las damas.
} Zuerst gedruckt 1664, in Band III. der Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca.

Fortunas de Andromeda y Perseo. Aeltester Druck vom Jahre 1664, in Band XXI. der Comedias nuevas escogidas.

Amar despues de la muerte. Die Worte, mit welchen Philipp's IV. natürlicher Sohn, Don Juan, angeredet wird:

Generoso Don Juan de Austria,
Hijo del Aguila famoso
Que al Sol mira cara à cara,

begründen den Schluß, daß das Stück nach Philipp's Tode,

und zwar nicht vor 1667, bis zu welchem Jahre die Theater geschlossen blieben, aufgeführt worden sei.

La Estatua de Prometeo. Aus mehreren Andeutungen in diesem Festspiele geht hervor, daß es nach Philipp's Tode am Geburtstage der Königin Mutter, Maria Anna, dargestellt worden ist, vielleicht aber noch während der Minderjährigkeit Karl's II.

No ay burlas con el Amor ist zwar nach allen inneren Merkmalen schon weit früher geschrieben, aus äußeren Umständen aber läßt sich nur beweisen, daß es vor 1672 entstanden sei. In diesem Jahre nämlich kamen Molière's Femmes savantes, eine Nachahmung der Calderon'schen Comödie, auf die französische Bühne.

El postrer duelo de España.
Eco y Narciso.
El monstruo de los jardines.
La niña de Gomez Arias.
El Hijo del Sol, Faeton.
La Aurora en Copacabana.
Fineza contra fineza.
Apolo y Climene.

} Zuerst gedruckt 1672, im vierten Bande der Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca.

Fieras afemina Amor. Die Loa dieser Fiesta besagt, daß Karl II. dieselbe veranlaßt habe, um durch ihre Aufführung den Geburtstag seiner Mutter zu verherrlichen. Hiernach ist das Stück wahrscheinlich erst nach dem 6ten Nov. 1675 geschrieben, an welchem Tage der junge König für mündig erklärt wurde.

El segundo Scipion.

Duelos de Amor y Lealtad. Auch in diesen beiden Stücken deuten viele Anspielungen auf Karl II., der darin mit Schmeicheleien überhäuft wird, auf die Entstehung nach dem 6ten Nov. 1675.

Noch einmal müssen wir hier des Conde Lucanor gedenken. Dieses Schauspiel ist nämlich in der Gestalt, wie es sich bei Vera Tassis findet, eine Bearbeitung letzter Hand des gleichnamigen Stücks von 1661.

Hado y divisa de Leonido y Marfisa, nach Vera Tassis das letzte Schauspiel des Calderon und in seinem 81sten Jahre gedichtet. Da dasselbe aber schon in dem von dem Dichter selbst entworfenen Verzeichnisse aufgezählt wird und daher vor dem 24ten Juli 1680 entstanden sein muß, Calderon aber noch bis zum 25sten Mai 1681 lebte, so scheint die Vermuthung nicht unstatthaft, daß das eine oder andere von den Dramen, welche in dem Verzeichnisse fehlen, noch später verfaßt sein möge.

Die noch übrigen Comödien Calderon's, über deren Entstehungszeit sich keine Angaben oder Andeutungen finden, sind nun:

Los dos Amantes del Cielo. De una causa dos efectos. El Jardin de Falerina. Basta callar. La Sibila del Oriente. Primero soy yo. El Secreto à voces. La desdicha de la voz. El Pintor de su deshonra. La Cisma de Inglaterra. Los Cabellos de Absalon. Las Cadenas del Demonio. Las Armas de la Hermosura. La Señora y la Criada. Nadie fie su Secreto. Céfalo y Pócris. El Castillo de Lindabridis. San Francisco de Borja. Bien vengas mal si vienes solo. Un castigo en tres venganzas, und die schon oben S. 282 als wahrscheinlich verloren bezeichneten.

Francisco de Rojas.

Die Angaben über den Geburtsort dieses eminenten Dramatikers weichen sehr von einander ab. N. Antonio und La Huerta nennen das Städtchen San Estevan de Gormaz in Alt-Castilien, Montalvan im Para todos dagegen Madrid; der Herausgeber der Hijos ilustres de Madrid aber hat dargethan, daß beide Behauptungen unrichtig sind; aus noch vorhandenen Documenten geht nämlich hervor, daß Don Francisco de Rojas Zorrilla aus Toledo gebürtig und Sohn des Fähnrichs Francisco Perez de Rojas und der Doña Mariana de Vesga Zeballos war. Da er schon in Montalvan's Para todos (Huesca 1633) als berühmter Dichter genannt wird und sein Name auch in den Denkschriften auf Lope's Tod mehrfach vorkommt, so muß geschlossen werden, daß er nicht viel jünger als Calderon gewesen und um den Beginn des Jahrhunderts zur Welt gekommen sei. Er wurde im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt. Dies ist Alles, was man über sein Leben weiß, und auch das Jahr seines Todes ist unbekannt. Eine Sammlung seiner Comödien erschien in zwei Bänden (Madrid 1640 und 1645); in der Vorrede zu dem zweiten wird noch ein dritter angekündigt, aber dieser scheint nie erschienen zu sein; viele andere, von Rojas sowohl allein, als in Gemeinschaft mit anderen Dichtern verfaßte Stücke sind noch in einzelnen Drukken vorhanden[90]). Rojas beklagt sich in dem Vorwort zu

[90]) Die erwähnten beiden Bände sind höchst selten, und ich habe sie nur auf der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris gesehen.

dem zweiten Bande seiner Comödien, daß man in Sevilla die Schauspiele weniger bekannter Autoren unter dem Namen bekannterer drucke, so habe er kürzlich eine Comödie „die Tollheiten der Liebe" (los desatinos de Amor) mit seinem Namen bezeichnet gesehen, er habe aber genug an seinen eigenen Tollheiten zu tragen und wolle sich nicht noch fremde aufbürden lassen. Wirklich scheinen unter den mit seinem Namen prangenden Stücken viele unächt zu sein [91]) und ein allgemeines Urtheil über unseren Dichter wird hierdurch sehr erschwert [92]). Aber auch unter den Schauspielen, welche un-

Primera parte de las Comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla. Madrid 1640.

No ay amigo para amigo. No ay ser padre siendo rey. Donde ay agravios no ay zelos. Casarse por vengarse. Obligados y ofendidos. Persiles y Sigismunda. Peligrar en los Remedios. Los zelos de Rodamonte. Santa Isabel Reyna de Portugal. La traicion busca el castigo. El profeta falso Mahoma. Progne y Filomena.

Segunda parte de las Comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla. Madrid 1645.

Lo que son mugeres. Los bandos de Verona. Entre bobos anda el juego. Sin honra no ay amistad. Nuestra Señora de Atocha. Abrir el ojo. Los trabajos de Tobias. Los encantos de Medea. Los tres blasones de España. Los aspides de Cleopatra. Lo que queria ver el Marques de Villena. El mas impropio verdugo para la mas justa venganza.

[91]) Dahin gehört z. B. die Comödie Los Carboneros de Francia, welche in der vor mir liegenden Ausgabe (Sevilla, imprenta de Josef Padrino) die Ueberschrift de D. Francisco de Rojas führt, aber unzweifelhaft aus früherer Zeit und wahrscheinlich von Mira de Mescua herrührt.

[92]) Blankenburg in den Zusätzen zu Sulzer sagt (durch La Huerta's Catalog verführt), es gebe zwei dramatische Dichter, Namens Francisco de Rojas; allein dies scheint ein Irrthum zu sein; es gibt nach N. Antonio (Bibl. Scr. H I. 358) noch vier Schriftsteller

zweifelhaft von ihm herrühren und in der von ihm selbst veranstalteten Ausgabe gedruckt sind, macht sich eine große Verschiedenheit bemerklich. Rojas war von der Natur mit den seltensten Gaben ausgerüstet, mit einer mächtigen Einbildungskraft und sprudelnden Erfindungsgabe, mit Feuer und Schwung der Rede, mit ergreifendem Pathos im Tragischen, wie mit Fülle des Witzes und Humor's für die Komik, und mit diesen Eigenschaften hat er Meisterwerke hervorgebracht, die sich den größten des Calderon an die Seite stellen können; allein um sich stets auf dieser Höhe zu behaupten, fehlte es ihm an jener gehaltenen Kraft und jenem ernsten künstlerischen Sinn, welcher dem Genius zur Seite stehen muß, damit er nie stürze. Unser Dichter hatte neben seinen großen Eigenschaften eine Sucht nach dem Bizarren und Uebertriebenen, die sich bald in abenteuerlichen Plänen seiner Stücke, bald in den wunderlichsten Seltsamkeiten der Ausführung kund gibt. Wenn er diesem Hange den Zügel schießen ließ, so erzeugte er oft wahre Monstrositäten, die an die Träume eines Fieberkranken erinnern und die tollsten Extravaganzen in der Erfindung neben Unnatur und Geschraubtheit in den Charakteren und Affekten zeigen. Was namentlich den Styl anbelangt, so leidet eine Anzahl seiner Werke in hohem Grade am Gongorismus, an falschem Prunk, affectirter Dunkelheit, geschmacklosen Gegensätzen und geziertem Wortpomp. Wie Rojas an dieser Redeweise Gefallen finden konnte, ist um so unbegreiflicher, als er in verschiedenen seiner Dramen, ja in anderen

dieses Vor- und Zunamens, aber keiner von ihnen ist Dramatiker, und ich habe auch von keinem solchen, außer dem unsrigen, irgend eine Spur gefunden, wohl aber werden ein Christoval de Rojas (bisweilen irrthümlich Roxas geschrieben) und ein Diego de Rojas y Argomedo als Schauspieldichter genannt.

Scenen der nämlichen, welche mit den bezeichneten Mängeln behaftet sind, sich als Meister des natürlichsten Ausdrucks, der einfachsten und naivsten Sprache zeigt, und überdies verschiedentlich satirische Ausfälle auf die Gongoristen macht. So heißt es in der Comödie Sin honra no hay amistad, um die Dunkelheit der Nacht zu schildern:

Está hecho un Góngora el cielo
Mas oscuro que su verso,

und im ersten Akte des Desden vengado kommen zwei Sonette vor, die, wie es scheint, den Cultus-Styl absichtlich parodiren sollen.

Glücklicher Weise ist die Zahl der Stücke von Rojas, welche durch Widersinnigkeiten des Plans und durch die stete Geschraubtheit der Sprache ungenießbar gemacht werden, nicht groß, und wir können uns mit freudiger Bewunderung einer beträchtlichen Menge Comödien von ihm zuwenden, welche, wenn auch nicht durchgängig tadellos, doch von so genialer Erfindung und in Einzelheiten der Ausführung so meisterhaft gelungen sind, daß sie zu den ersten Zierden des spanischen Theaters gezählt werden müssen. Auch in diesen Stücken schweift der Hang des Dichters zum Wunderbaren und Außerordentlichen freilich bisweilen bis in's Ungeheure aus, auch in ihnen ist die Sprache nicht durchgängig frei von einzelnen Flecken, allein man müßte, am Geringfügigen klebend, keinen Sinn für die Kraft des Genie's haben, wenn man mehr auf jenen einzelnen Mißständen, als auf der Trefflichkeit der ganzen Conception verweilen wollte. Ganz besonders beachtenswerth ist es, wie gesagt, daß Rojas neben der überladenen Metaphernsprache, deren er sich hier und da schuldig macht, doch zugleich in so hohem Grade, wie kaum ein anderer spanischer Dichter, den ungeschminktesten Styl in seiner Gewalt hat,

und daß er neben der allzu gespannten Phantasie, welche manche Auswüchse und verfehlte Zurüstungen in seine Stücke brachte, einen männlichen Verstand besaß, der, sobald er wollte, jene controllirte. Wo nun das Letztere in durchgreifender Weise der Fall war, wo seine Besonnenheit dem Drange seiner Einbildungskraft das Gleichgewicht hielt, da lieferte er vortreffliche Dichtungen voll inneren poetischen Lebens bei höchster Kraft der Darstellung, voll Fülle und Reichthum der Erfindung bei strengem Zusammenhang aller Theile unter sich, voll kühner dichterischer Gedanken und Anschauungen bei classischer Präcision des Ausdrucks.

Von vorne herein glauben wir den Irrthum berichtigen zu müssen, welcher unseren Autor zu einem Nachahmer des Calderon macht; er darf in keiner Art so genannt werden, und die Betrachtung seiner einzelnen Werke wird zeigen, daß er selbstständige Geisteskraft genug besaß, um im Tragischen sowohl als im Komischen seinen eigenen Weg zu gehen.

Bei weitem das berühmteste unter allen Dramen des Rojas und eines der gefeiertsten der spanischen Bühne überhaupt ist Del rey abajo ninguno, oder, wie es mit anderem Titel heißt, Garcia del Castañar. „Dieses Drama — sagt Ochoa — ist in Spanien so populair, daß es kaum einen leidlich gebildeten Jüngling geben dürfte, der nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den Theatern der größeren Städte wird es beständig aufgeführt, und selbst in den Landstädten und Dörfern ist es wohlbekannt, da die umherziehenden Schauspielergesellschaften gewöhnlich mit diesem Stücke debütiren. Man kann demnach sagen, daß diese Comödie von dem ungeheuren dramatischen Repertorium Spaniens die bekannteste ist. Eine so allgemeine und dauernde Berühmtheit muß sich wohl auf ein außerordentliches Verdienst gründen;

und wirklich ist die Komödie so bewunderns würdig, daß wir keine Ausdrücke finden können, um ihren Werth nach Gebühr zu preisen. Wäre es durch ein unbegreifliches Verhängniß beschlossen, daß unser ganzes altes Theater untergehen sollte, und würde es uns nur erlaubt, einen sehr geringen Theil davon, vier Dramen, als Reliquien so großen Reichthums, zu retten, so würden wir bei dem großen Werth, den wir auf die literarischen Schätze unserer Nation legen, doch keinen Augenblick anstehen, aus diesem furchtbaren allgemeinen Schiffbruche zu retten: den Tetrarca (El mayor monstruo los zelos) von Calderon, El desden con el desden von Moreto, La verdad sospechosa von Alarcon und den Garcia del Castañar von Rojas." — Schon diese große Celebrität veranlaßt uns, auf den Inhalt dieses Stückes etwas näher einzugehen. Die Handlung fällt in die Regierungszeit Alfonso's XI. Garcia ist der einzige Sohn eines mächtigen Granden, welcher einen hohen Posten am Hofe bekleidet hat, aber in die während der Minderjährigkeit des Königs ausgebrochenen Unruhen verwickelt gewesen ist und sich der Anklage des Hochverraths nur durch die Flucht entzogen hat. Der junge Garcia selbst hat sich, seine Herkunft verbergend, nahe bei Toledo im Gebirge niedergelassen und mit dem Reste seines väterlichen Vermögens das kleine Landgut Castañar gekauft. Hier lebt er in tiefster Stille, aber in der Hoffnung, daß es dem Grafen Orgaz, einem Freunde seines Vaters, der allein um seine Herkunft weiß, gelingen werde, den noch immer auf seiner Familie lastenden Verdacht zu tilgen und daß er dann den Glanz seines Namens werde wiederherstellen können. Der Graf, der fast Vaterstelle bei ihm vertritt, hat ihm auch eine junge Gattin zugeführt, deren Schicksal viele Aehnlichkeit mit dem seinen hat; sie heißt Blanca de la Cerda

und ist Tochter eines Prinzen von königlichem Geblüt, welcher wegen Auflehnung gegen den rechtmäßigen Herrscher in die Verbannung geschickt worden ist. In ländlicher Stille auferzogen, hat sie keine Ahnung von ihrer Herkunft. Garcia selbst weiß zwar, daß seine Gattin von edlem Stamme ist, nicht aber, daß sie dem Königshause von Castilien angehört. Das häusliche Glück des jungen, durch gegenseitige Liebe befestigten Ehepaars wird auf's reizendste geschildert, und dem Gongoristen muß es um so höher angerechnet werden, daß er dieses Gemälde in so naiver Anmuth auszuführen gewußt hat. Unterdessen hat der König Alfonso Anstalten zu einem Kriegszuge wider die Mauren getroffen. Unter den Truppensendungen und sonstigen Hülfsleistungen, welche von den verschiedenen Vasallen einlaufen, befindet sich auch eine sehr reichliche Spende von Garcia. Der König, erstaunt über diese Freigebigkeit, erkundigt sich nach dem Geber, und der Graf von Orgaz ergreift begierig die Gelegenheit, seinen Schützling zu empfehlen; ohne dem Könige die Herkunft Garcia's zu enthüllen, rühmt er ihm seine Tapferkeit und Bravheit, schildert ihn aber zugleich als einen stolzen und unabhängigen Charakter, der den Hof absichtlich meide. Der König, hierdurch neugierig gemacht, wünscht den Sonderling kennen zu lernen [93]) und befiehlt, daß eine Jagd in der Umgegend von Toledo angeordnet werde; er will sich dann stellen, als ob er sich im Walde verirrt habe, und mit einigen Begleitern,

[93]) Wir haben hier wieder ein interessantes Beispiel, wie geistreich die spanischen Dichter fremde Gedanken zu benutzen, neu zu wenden und zu anderen Zwecken auszubeuten wußten. Offenbar hat dem Rojas hier eine Erinnerung an Lope's Villano en su rincon vorgeschwebt. Außerdem bietet der Garcia hier und da Reminiscenzen aus Tirso's Celoso prudente und aus Lope's Comendador de Ocaña dar.

ohne sich zu erkennen zu geben, in Castañar um Herberge bitten. Der Graf, mit diesem Plane, an den er freudige Hoffnungen knüpft, wohl zufrieden, eilt, dem Garcia von dem bevorstehenden Besuche Kunde zu geben, benachrichtigt ihn aber zugleich, er solle sich stellen, als sei er von nichts unterrichtet. Da Garcia den König nie gesehen hat, so macht ihn der Graf darauf aufmerksam, daß er ihn an dem großen rothen Ordensband, das er trage, erkennen könne. Kaum hat Garcia den Brief empfangen, so treten vier Unbekannte ein, welche sich für Cavaliere des Hofes ausgeben und um gastliche Aufnahme bitten, weil sie auf der Jagd verirrt seien. Garcia bemerkt, daß einer von ihnen ein rothes Ordensband trägt, und hält natürlich diesen für den König; zufällig aber hat Alfonso dies Abzeichen nicht angelegt, während einer der Höflinge, Don Mendo, dem der Orden erst kürzlich verliehen worden ist, sich sogleich mit den Insignien desselben geschmückt hat. Es folgt eine Scene, in welcher der König, der von Garcia nur für einen der Höflinge gehalten wird, die Gesinnungen und den Charakter des Mannes zu erforschen strebt, auf dessen Bekanntschaft ihn der Graf Orgaz so begierig gemacht hat. Er spricht von dem Wohlgefallen, mit dem Alfonso seine reichliche Gabe aufgenommen habe, und wie der König ihm gern eine glänzende Stelle in seiner Umgebung geben möchte; aber Garcia weist dies entschieden zurück, schildert mit lebhaften Farben und nicht ohne Anspielungen auf die Schicksale seines Vaters die an den Höfen heimische Falschheit und Ränkesucht, und preist dagegen die Vorzüge seines unabhängigen Lebens auf dem Lande. Während der König so seinen Wirth kennen zu lernen sucht, hat Don Mendo, der Cavalier mit dem rothen Bande, eine Unterredung mit Blanca angeknüpft, aus welcher bald hervorgeht,

wie sehr ihn die Schönheit der jungen Frau fesselt, und wie er zugleich glaubt, daß es ein Leichtes sein werde, sie durch sein gewandtes Wesen und durch seine Stellung zu bethören. Die Antworten, welche sie auf seine galanten Reden gibt, sind voll von Naivetät und feiner Ironie, und so treffend, daß er sich nicht verhehlen kann, wie ihm hiernach wenig Aussichten zur Erreichung seiner Wünsche offen stehen; dennoch spricht er im Abgehen für sich die Absicht aus, seine Pläne auf sie nicht aufzugeben. Nachdem sich die Besucher entfernt haben, läßt Garcia, der Don Mendo's lebhafte Reden gehört hat, einige Unruhe blicken; allein ein Paar süße und zärtliche Worte Blanca's verscheuchen sogleich alle seine Sorge. — Mendo, genöthigt, sich mit dem Könige zu entfernen, harrt indessen auf eine Gelegenheit zur Ausführung seiner verbrecherischen Anschläge. Ein Knecht in Castañar, den er bestochen hat, gibt ihm am folgenden Tage die Nachricht, Garcia werde die Nacht außer dem Hause zubringen, um ein wildes Schwein, das seine Felder verwüste, zu verfolgen. Der lüsterne Höfling eilt, diesen Umstand zu benutzen, entfernt sich heimlich von Toledo und dringt um Mitternacht durch ein ihm von seinem Mitschuldigen geöffnetes Fenster in Garcia's Wohnung ein; zu seiner großen Verlegenheit aber trifft er auf den Hausherrn, der durch einen glücklichen Zufall vor der bestimmten Zeit zurückgekehrt ist. Garcia stürzt in höchster Entrüstung auf den Vermummten ein und fordert ihn auf, sich zu enthüllen; dieser entspricht der Aufforderung und steht nun in seiner Hoftracht, mit dem rothen Ordensbande geschmückt, da.

Garcia (indem er sein Schießgewehr fallen läßt.) Himmel! es ist der König! Und er weiß, daß ich ihn kenne! Welch unglückselger Zwiespalt zwischen der Unterthanenpflicht und der Ehre hemmt hier meine Rache!

Mendo. Das ist recht die Art der Bauern! Mein Rang flößt ihm Furcht und Zagen ein.

Garcia. Mir meine Ehre zu stehlen! Fürwahr, Ihr belohnt mich trefflich für die Gastfreundschaft, die Blanca und ich Euch erwiesen haben! Sehr verschieden ist Euer Verfahren von dem meinen: ich fahre, trotz der Beleidigung, fort, Euch zu verehren; Ihr dagegen, dem ich Proben meiner Vasallentreue gegeben, wollt mich zum Danke entehren.

Mendo (indem er die Büchse ergreifen will). Es wäre Thorheit, dem gekränkten Bauern trauen zu wollen. Dies Gewehr mag mir zur Vertheidigung dienen!

Garcia. Was beginnt Ihr? Laßt die Büchse liegen! Wenn ich's Euch verwehre, sie zu ergreifen, so ist es nur, damit Ihr das Ende dieses Abenteuers nicht dem Vortheil, in dem Ihr Euch befändet, zuschreiben könnt! Das Ordensband auf Eurer Brust genügt allein um Euch zu schützen.

Mendo. Also habt Ihr mich erkannt?

Garcia. Mein Benehmen mag es Euch beweisen.

Mendo. Mein Rang verbietet mir, Euch Genugthuung zu geben. Was sollen wir thun?

Garcia. Geht von hinnen! Bittet Gott, daß er Eure Leidenschaften zähmen möge und kehrt nie nach Castañar zurück! Mir ziemt es nicht, Euch für Euer unseliges Verfahren zu züchtigen. Möge die Rache dem Himmel anheimgestellt sein!

Mendo. Garcia, ich werde nicht vergessen, was ich Euch schulde.

Garcia. Ich begehre Euren Dank nicht.

Mendo. Versprecht mir, dem Grafen Orgaz nichts von dem Vorgefallenen zu sagen.

Garcia. Ich gelobe es.

Mendo. Eure Frau . . . .

Garcia. Kein weiteres Wort! Ich kenne sie und weiß, daß Ihr allein schuldig seid . . . . Wohin wollt Ihr?

Mendo. Ich suche die Thür.

Garcia. Welche Verblendung! Geht denselben Weg, den Ihr gekommen! (Er deutet auf das Fenster, durch welches Mendo hereingestiegen ist).

Mendo. Noch einmal, kennt Ihr mich?

Garcia. Bei meiner Ehre, wüßte ich nicht, wer Ihr seid, ich hätte Euch häuptlings zu Boden geschmettert! Doch jetzt nehmt diese Büchse, denn hier im Walde hausen Räuber, die leicht weniger Schonung mit Euch haben könnten, als ich. Rasch hinunter, denn ich wünschte nicht, daß Blanca etwas von dem Vorfall erführe.

Besonders bemerkenswerth ist in dieser Scene, wegen seiner drastischen Wirkung, der Doppelirrthum Garcia's und des Don Mendo, von denen der Eine, im Begriff, seinen Beleidiger niederzustoßen, plötzlich die Waffe fallen läßt, weil er den König zu sehen glaubt und weil die Vasallenpflicht gebietet, sich in keiner Art an dem Lehnsherrn zu vergreifen, der Andere aber nicht ahnt, daß er für den König gehalten werde, sondern die plötzliche Unterwürfigkeit Garcia's nur dem Respect zuschreibt, welcher einem Manne seines Ranges gebühre. — Garcia überläßt sich, nachdem ihn der fremde Eindringling verlassen, der heftigsten Verzweiflung. Er sieht zuerst die Ermordung seiner geliebten und unschuldigen Blanca als das einzige Mittel an, durch das er die Anschläge des vermeinten Königs sicher vereiteln und seine Ehre retten könne. Hierüber entspinnt sich ein heftiger Kampf zwischen Liebe und Eifersucht in seiner Brust. Blanca wird durch das veränderte Wesen, durch die dunkeln und geheimnißvollen Reden

ihres Gatten so von Entsetzen erfüllt, daß sie aus dem Hause entflieht und in einem benacharten Walde einen Zufluchtsort sucht. Hier begegnet sie dem Grafen Orgaz, der sich eben zu Garcia begeben will, um ihm anzuzeigen, daß der König ihm den Oberbefehl über eine wider die Mauren zu führende Heerschaar anvertraut habe. Sie erzählt ihm von der Geisteszerrüttung ihres Mannes und von der Gefahr, in welcher sie schwebe, und er übergibt sie einem Diener, um sie zur Königin, welche von dem Geheimniß ihrer Geburt unterrichtet ist, zu führen. Garcia empfängt hierauf die Aufforderung, sich an den Hof zu begeben, um sich dort an die Spitze der ihm zugedachten Truppenschaar zu stellen. Er tritt sogleich den Weg dahin an, weniger durch die ihm auferlegte Pflicht, als durch den Gedanken dazu vermocht, daß Blanca sich dort befinde. Kaum ist er bei'm Könige, der ihn zu sprechen begehrt, eingetreten, so entdeckt er seinen Irrthum, daß nämlich Mendo, sein Beleidiger, nicht der König sei.

Garcia (eintretend). Zuerst werf' ich mich meinem König zu Füßen. (Er wendet sich an Don Mendo; dieser verweis't ihn auf den König.)

Mendo. Der da ist der König!

Garcia. Was hör' ich? O Ehre, meine arme Ehre, so bist du getäuscht worden! (Zum König.) Edler Fürst! reicht mir Eure Hand zum Kusse, wenn ich es verdiene!

König. Was habt Ihr, daß Ihr plötzlich erblaßt seid?

Garcia (für sich). Ein Edler hat keine Farbe, wenn ihn die Ehre verlassen hat.

König. Hat Euch Jemand beschimpft?

Garcia. Ich kenne den, der mich beleidigt hat.

König. Wer ist es?

Gracia. Ich weiß seinen Namen nicht.

König. So bezeichnet ihn!

Garcia. Wohlan! (Zu Don Mendo.) Laßt uns in den Vorsaal gehen, ich habe Euch wichtige Dinge zu sagen, aber der König darf nicht dabei zugegen sein.

König. Wohin geht Ihr, Garcia?

Garcia (indem er mit Mendo abgeht). Euren Willen zu vollstrecken.

König. Sein Schmerz betrübt mich. Wer mag wohl sein Beleidiger sein?

Garcia (auf dem Vorplatz). So lös' ich meine Ehre ein. (Er durchbohrt Don Mendo mit dem Dolche.)

Mendo. Ich sterbe!

Garcia tritt mit bluttriefendem Dolche wieder ein, enthüllt dem König seine Herkunft, so wie die Blanca's und erzählt, welche Beleidigung ihn zu der vollbrachten Rachethat bewogen habe. „Jener Verräther — spricht er — war gastfreundlich von mir aufgenommen worden und warf zum Danke verbrecherische Blicke auf Blanca. Da ich durch ein Mißverständniß ihn für Euch, Señor, hielt, so ließ ich meinen gerechten Zorn der Pflicht des loyalen Vasallen weichen und vergriff mich nicht an ihm; als ich aber meine Täuschung erkannte, heischte die Ehre gebieterisch von mir, mich zu rächen; ich nahm meinen Dolch und streckte meinen Beleidiger zu Boden hin; — da seht ihn, er ist todt! Als Ihr die Frage an mich richtetet, wer mich beschimpft habe, da würdet Ihr mich für ehrlos gehalten haben, wenn ich ihn Euch anders als sterbend gezeigt hätte. Und wär' er der Sohn der Sonne, einer der Großen des Staats, der Erste in Eurer Gunst, der Zweite in Eurem Königreich — Ihr wißt, wer ich bin und welche Kränkung mir widerfahren ist; da liegt der schuldige Beleidiger — hier ist der Arm, der ihn

zu Boden geschmettert hat. Möge, wenn das Gesetz es will, dieser Arm vom Beil des Henkers fallen; aber, so lange ich das Haupt noch auf den Schultern trage, soll mich, außer meinem König, Niemand ungestraft beleidigen. Der König, mit dieser Rechtfertigung zufrieden, vertraut dem Garcia den Oberbefehl über das gegen die Mauren ausrückende Kriegsheer an, und der neue Feldherr schließt mit den Worten:

Nun, so laßt die Trommel schmettern!
Gleich dem Blitze will ich wettern
Auf die saracen'schen Gauen!
Von des Blutes Purpurströmen
Sei die Kriegesschaale voll,
Und mit diesem Ende soll
Dort mein Ruhm den Anfang nehmen [94])!

Schon diese Skizze, ein wie blasses Abbild des Originals sie auch geben mag, muß doch das überwältigende Interesse der ganzen Composition, so wie die dramatische Wirksamkeit und erschütternde tragische Kraft der einzelnen Situationen erkennen lassen. Fügen wir nun hinzu, daß die Darstellung überall durchaus angemessen ist und sich von dem Ton idyllischer Anmuth, der in den ersten Scenen vorherrscht, von Stufe zu Stufe zur höchsten Höhe eines energischen Pathos steigert, so wie daß die Charaktere, namentlich die Garcia's, Blanca's und Mendo's, mit sicheren Meisterzügen gezeichnet sind: so sprechen wir hiermit aus, daß diesem Gedicht einer der ersten Plätze unter den trefflichsten Erzeugnissen der dramatischen Poesie einzuräumen sei [95]).

[94]) Nach der vortrefflichen und noch zu wenig bekannten Uebersetzung von C. A. Dohrn, im vierten Bande seiner spanischen Dramen. Berlin 1844.

[95]) Vgl. die ausführliche Analyse des Del Rey abajo ninguno von L. Viel-Castel in der Révue des deux Mondes 1841

Von den übrigen tragischen Dramen des Rojas möchte keines auf gleicher Höhe mit dem Garcia del Castañar stehen. Indessen sind noch verschiedene darunter, die in mehrfacher Hinsicht Aufmerksamkeit verdienen. So namentlich das Schauspiel No hay padre siendo rey, bekanntlich das Vorbild von Rotrou's berühmtester Tragödie Venceslas. Da die letztere nach unserer Ansicht zu den besseren Stücken der französischen Bühne gehört (wie denn überhaupt der wenig gelesene Rotrou manche seiner berühmteren Landesgenossen überragen möchte), so wollen wir hier auf Original und Nachbildung etwas näher eingehen. In der ersten Jornada des Drama's von Rojas sehen wir den König von Ungarn, wie er seinem Sohne, dem Prinzen Rugero, Vorwürfe über sein ausschweifendes Leben und über seinen schrankenlosen Ehrgeiz macht. Der Prinz sucht sich zu rechtfertigen, klagt aber seinerseits den Infanten Alexandro und den Herzog Federico an, und drückt seinen Haß gegen Beide sehr lebhaft aus. Der König wird nun sanfter und schließt den Prinzen in seine Arme, indem er hofft, ihn durch Güte zu bekehren. Alexandro tritt auf und es entsteht ein Streit zwischen den beiden Brüdern, dem der König nur mit Mühe Einhalt thun kann. Man erfährt, daß beide Prinzen die schöne Cassandra lieben, daß aber Alexandro im Geheimen und wider den Willen des Königs mit ihr vermählt ist. Der Herzog Federico, der in dies Geheimniß eingeweiht ist, benachrichtigt Alexandro, daß sein Vater wegen des vorgefallenen Streites mit Rugero auf ihn entrüstet sei, und räth ihm, sich für eine Zeit lang zu flüchten. Alexandro nimmt daher Abschied von seiner Gattin und entflieht von dem Hofe. Zweite Jornada. Prinz Rugero will den Herzog Federico umbringen, weil er ihn für seinen Nebenbuhler um Cassandra's Gunst hält und gehört hat, daß er

diese bei Nacht zu besuchen pflege. Er besticht einen Diener, ihn heimlich in das Zimmer der Geliebten einzulassen. — Cassandra grämt sich unterdessen über die Abwesenheit ihres Gatten und ist in Angst über die zudringlichen Bewerbungen Rugero's, dem sie das Geheimniß von ihrer Vermählung nicht enthüllen will. Sie schreibt deshalb an den König, um ihn von den Anschlägen des Prinzen zu benachrichtigen. — Es ist Nacht und Cassandra's Gemach nicht mehr erleuchtet, als der bestochene Diener den Prinzen einläßt; zur nämlichen Zeit tritt auch Alexandro ein, der seine Gattin durch einen heimlichen Besuch überraschen will; die beiden Brüder treffen aufeinander, und gleich darauf erscheint Cassandra mit Dienern, welche Fackeln tragen. Die Prinzen ziehen die Schwerter, Cassandra aber, ihre Vermählung mit Alexandro verheimlichend, macht Beiden Vorwürfe über ihr nächtliches Eindringen, und Alexandro sagt, um den Grimm des Bruders von sich abzulenken, Cassandra sei mit dem Herzog Federico vermählt, und dieser habe ihm einen in seinem Hause zu besorgenden Auftrag gegeben. Plötzlich wird die Ankunft des Königs gemeldet, und die beiden Prinzen verbergen sich in Folge von Cassandra's Aufforderung. Der König gibt Befehl, das Haus zu durchsuchen und Alexandro stellt sich freiwillig vor ihn, indem er sich als Gatten Cassandra's bekennt, aber die Anwesenheit seines Bruders, welche einen Schatten auf seine Ehre werfen könnte, verheimlicht. Nachdem sich Alle entfernt haben, tritt Rugero wieder aus seinem Versteck hervor, doch hat er das Geständniß seines Bruders nicht gehört. Dritte Jornada. Rugero, noch immer in dem Wahn, Federico sei mit der Geliebten vermählt, dringt mit Hülfe von Nachschlüsseln bei Cassandra ein, gelangt bei'm schwachen Schein einer Lampe an das Lager, wo das schöne Weib in Alexandro's Armen

ruht und stößt den Letzteren mit seinem Dolche nieder. In dem Augenblicke, als er sich wieder entfernen will, tritt ihm der König entgegen, fragt ihn nach der Ursache seiner Verwirrung und macht ihm Vorwürfe, daß er auf diese Art in der Nacht umherschweife. Der Prinz sucht sich durch Ausflüchte zu entschuldigen; als aber der König mehr in ihn dringt, gibt er zur Antwort, er habe den Herzog Federico umgebracht. Gleich darauf tritt der Letztere auf; höchstes Erstaunen; dann naht sich Blanca in Trauerkleidern, um wegen des Mordes ihres Gatten Klage zu führen, und der König läßt den Prinzen, als geständigen Thäter, verhaften. — Die nächste Scene zeigt einen Kerker. Der König umarmt seinen gefangenen Sohn, fragt ihn, ob er Muth habe und kündigt ihm an, daß er zum Tode verurtheilt sei; er selbst könne den Lauf der Gerechtigkeit nicht hemmen, denn indem er König sei, dürfe er nicht Vater sein. Federico und Cassandra selbst bitten um die Begnadigung des Prinzen, aber der König beharrt bei seinem Entschlusse; da bricht ein Volksaufstand zu Gunsten des Verurtheilten aus, der Pöbel rottet sich zusammen, um die Freilassung des Schuldigen zu verlangen, und der König faßt nun den Entschluß, zu Gunsten seines Sohnes der Herrscherwürde zu entsagen und nur noch Vater zu sein. Am Schlusse richtet er folgende Worte an Rugero: „Von heute an ist das Volk dein König und dein Vater; aber hüte dich, daß nicht der Fall eintrete, wo es viel mehr dein König, als dein Vater sein möge; hüte dich, daß es, von dir gereizt, dir nicht einmal sage: Ich kann nicht Vater sein, weil ich König bin."

Schon diese Anzeige des Inhalts (welcher sehr an Guillen de Castro's Justicia en la piedad, s. Band II. dieser Geschichte, Seite 448, erinnert) zeigt, daß das Stück viele treffliche und auf ungemeine Wirkung berechnete Wendepunkte der

Action darbietet; allein die Ausführung läßt Vieles zu wünschen übrig und zeugt von großer Flüchtigkeit. Weder ist dem Stoffe der volle Gehalt abgewonnen, noch sind die Charaktere in festen und consequenten Umrissen hingestellt. Werfen wir einen Blick auf Rotrou's Venceslas, so finden wir hier den Plan des spanischen Drama's ziemlich genau befolgt und auch die ergreifendsten Situationen sämmtlich aus dieser Quelle geschöpft. Doch muß man dem französischen Dichter zugestehen, daß er die Mängel seines Vorbildes zum Theile richtig erkannt und glücklich beseitigt und namentlich die Charakterzeichnung vervollkommnet hat. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Figur des Prinzen Ladislaus (der Rugero des Rojas), welchen er als eine im Grunde edle, nur leidenschaftliche Natur schildert und für den er auf diese Art die Theilnahme des Publikums in Anspruch zu nehmen weiß, während der Held des Rojas nur Widerwillen erregt. Wie genau übrigens Rotrou dem Spanier oft gefolgt ist, mögen die untenstehenden Beispiele zeigen [96].

[96]) Die Hauptscene des ersten Aktes ist ganz aus dem Spanischen. Wir heben daraus folgende Worte hervor:

Rojas: Como, les dixe, mi padre
No sacude de los hombros
El peso desta corona,
Flaco Atlante a tanto globo!
Ya la politica hé visto,
Ya tengo previsto el modo
De saber regirse un rey.
No es dificil: pues con solo
Ser afable de ordinario
Y a veces ser riguroso etc.

Rotrou. Comment, dis-je mon père, accablé de tant d'âge,
Et la force à présent servant mal son courage,
Ne se décharge-t-il, avant qu'y succomber,

Auf einer höheren Stufe der poetischen Ausbildung steht unbestreitbar die Tragödie Casarse por vengarse, welche von Lesage in einer dem Gil Blas einverleibten Novelle prosaisch umgearbeitet worden ist. Litte dieses Drama nicht in hohem Grade an gongoristischer Geschraubtheit des Styls, so würde es dem Abajo del rey ninguno an die Seite ge-

D'un pénible fardeau qui le fera tomber?
Et n'ai-je pas appris sous son gouvernement
Assez de politique et de raisonnement
Pour savoir à quels soins oblige un diadême,
Ce qu'un roi doit aux siens, à l'état, à soi-même!
Ne sais-je pas qu'un roi qui veut qu'on le révère,
Doit mêler à propos l'affable et le sévère?

Rojas: Decis que estoy ya muy viejo,
(Decis muy bien) que fuera
Razon que aquesta corona
Pusiera en vuestra cabeza.
Eso ha de salir de mi
Que el govierno y la grandeza
No consiste en procurarla
Sino solo en merecerla.
Sabeis a lo que se espone
El que un imperio governa?
No hay cosa bien hecha en él,
Que a los suyos les parezca.

Rotrou: Je suis vieil, mais un fruit de ma vieille saison
C'est d'en posséder mieux la parfaite raison;
Regner est un secret dont la haute science
Ne s'acquiert que par l'âge et par l'expérience.
Un roi vous semble heureux et sa condition
Est douce au sentiment de votre ambition;
Il dispose à son gré des fortunes humaines:
Mais comme les douceurs, en savez-vous les peines?
A quelque heureuse fin que tendent ses projets,
Jamais il ne fait bien au gré de ses sujets.

stellt werden können. Die Handlung ist von hohem und ergreifendem Interesse, der Plan zum größten Theile mit künstlerischer Weisheit disponirt. Enrique, Sohn des Königs von Sicilien, ist im Hause des Roberto, eines Großen des Reiches, erzogen worden und hat hier eine Leidenschaft für Blanca, die Tochter seines Pflegevaters, gefaßt. Die erste Scene zeigt uns die Liebenden in zärtlichem Gespräch und macht uns zugleich mit einer von ihnen ersonnenen Einrichtung bekannt, durch welche es Enrique möglich wird, zu jeder Stunde und von Anderen unbemerkt in Blanca's Zimmer zu gelangen. Sie haben nämlich ein Brett der Wand herausnehmen und dann wieder so künstlich einsetzen lassen, daß Keiner die geheime Thür wahrnimmt. Zu den Liebenden tritt Roberto und meldet den eben erfolgten Tod des Königs; der Prinz bezeugt zwar Trauer über das Hinscheiden des Vaters, richtet sich aber bald durch die freudige Aussicht auf die nun durch Nichts gehinderte Vermählung mit Blanca wieder auf. Dem Roberto überreicht er, um ihm sein unbegränztes Zutrauen zu beweisen, ein leeres, nur mit seiner Unterschrift versehenes Blatt, das er selbst nach Belieben ausfüllen könne, und Roberto beschließt sogleich, seine Wünsche als Vater hinter die Unterthanenpflicht zurückzustellen. — Wir werden an den Hof versetzt und begegnen zuerst dem Connetable von Sicilien, der in aufgeregten Reden zu erkennen gibt, daß er Blanca gesehen habe und von heftiger Liebe zu ihr entflammt sei. Ein festlicher Zug tritt ein, voran der König mit Roberto, von der anderen Seite die Prinzessin Rosaura. Roberto verliest das Testament des verstorbenen Königs, in welchem angeordnet ist, daß Enrique sich mit Rosaura vermählen solle; verweigere er dies, so falle die Krone an den jüngeren Bruder. Enrique will Gegenvorstellungen machen, Roberto aber zeigt nun jenes mit

der Namensunterschrift des jungen Königs versehene Blatt vor, welches er so ausgefüllt hat, daß dieser in die Forderung des Verstorbenen einzuwilligen verspricht. Wirklich weicht nun der Prinz dem Drange der Verhältnisse und reicht Rosauren seine Hand; auch glaubt er, den Connetable als höchst einflußreichen Mann aus Staatsklugheit freundlich aufnehmen zu müssen und ihm seine Einwilligung in die Verbindung mit Blanca, um die er bittet, nicht versagen zu dürfen. Nun tritt Blanca auf und wird Zeuge der Vermählung des fürstlichen Paares; ihre verwirrten Reden kündigen die Verzweiflung ihres Herzens an, aber sie nimmt sich vor, sich an dem Treulosen dadurch zu rächen, daß sie dem Connetable die Hand reiche. — Im zweiten Akt sind die beiden Vermählungen schon vollzogen. Die Scene ist in Roberto's Landhause. Der Connetable stürzt halb entkleidet und mit gezücktem Schwerte aus seinem Schlafgemache, und erzählt dem Schwiegervater, wie er Blanca in der Nacht habe seufzen hören; hierauf sei es ihm vorgekommen, als vernehme er eine fremde Stimme, er sei vom Lager aufgesprungen und auf einen Fremden gestoßen, der aber, ohne eine Spur zu hinterlassen, wieder verschwunden sei. Roberto sucht ihn zu beruhigen, er sei von einem Traumgebilde geneckt worden. Der Connetable beginnt ruhiger zu werden und bringt die Morgenstunden in den Armen seiner jungen Gattin hin. Plötzlich tritt der König ein und macht dem Connetable Vorwürfe, daß er sich wider seinen Willen vermählt habe. Dieser geht, um Roberto zu holen; der Letztere aber tritt bald darauf mit der Königin ein, die ihm den Wunsch ausgedrückt hat, seine Wohnung zu besuchen. Enrique versucht, sich zu verbergen, doch es ist zu spät; die Königin macht ihm Vorwürfe, daß er sich bei Nacht von ihr entfernt habe; er sucht sich durch einige verwirrte Worte zu

entschuldigen, und führt dann die Gemahlin von dannen. Der Connetable beginnt nun die Wahrheit zu ahnen und spricht in einem leidenschaftlichen Monolog seinen Argwohn aus. In der folgenden Scene ist es wieder Nacht; Blanca empfängt einen abermaligen Besuch von Enrique, wirft ihm seine Untreue vor und beschwört ihn, ihre Ruhe nicht wieder zu stören. Man vernimmt Geräusch und Enrique entschlüpft durch die verborgene Oeffnung der Wand. Als hierauf der Connetable im Finsteren auftritt, glaubt Blanca noch zu Enrique zu sprechen, redet noch von ihrer früheren Liebe und wirft sich ihm zu Füßen, flehend, er möge sie für immer verlassen. In demselben Augenblick tritt eine Dienerin mit Licht auf; Beide sind in hohem Grade bestürzt, und während der Connetable geht, um nachzusehen, ob Alles verschlossen sei, entflieht Blanca, die Rache des Gatten fürchtend, durch die geheime Thür. — Dritter Akt. Blanca tritt mit gelöstem Haare und ganz verstört auf, und erzählt ihrem Vater unter Ausdrücken der heftigsten Angst und indem sie ihn um seinen Schutz anfleht, ihr erzürnter Gemahl habe sie um's Leben bringen wollen. Roberto dringt in sie, ihm ihr Vergehen, wenn sie sich eines solchen bewußt sei, zu gestehen, aber sie betheuert ihre Unschuld. Während dieser Unterredung tritt der König, durch Blanca's Hülferufe herbeigezogen, ein, und verschließt sämmtliche Thüren; gleich darauf hört man den Connetable, der gehört hat, daß Jemand in's Haus gekommen sei, außen pochen; Alle sind im höchsten Grade bestürzt und der König wird durch Roberto's dringende Bitten bestimmt, sich zu verbergen. Der Connetable tritt nun auf und will das ganze Haus durchsuchen lassen, aber der König kommt von freien Stücken aus seinem Versteck hervor und erklärt, er sei nur deshalb heimlich gekommen, weil er von verrätherischen Planen, mit denen

der Connetable umgehe, gehört habe; er schenke zwar diesen Gerüchten einstweilen keinen Glauben, werde ihn jedoch, wenn sie sich als wahr herausstellen sollten, enthaupten lassen. Nachdem sich der König und Roberto entfernt haben, spricht der Graf in leidenschaftlichen Reden die verschiedenen Empfindungen aus, die ihn bestürmen, und seine Verwirrung wird noch gesteigert, als er plötzlich sich den verborgenen Eingang in der Wand öffnen und eine Dienerin eintreten sieht, welche einen Brief Blanca's an den König trägt. Er bemächtigt sich des Briefes und liest darin, daß Blanca sich nur aus Rache vermählt habe. Von nun an reift sein Entschluß. Er untersucht zunächst die Wand, läßt dann den Brief an den König abgeben, stellt sich so ruhig, als ob Nichts vorgefallen wäre, und richtet tröstende, aber doppelsinnige Reden an seine Gattin. Blanca zieht sich in ihr Zimmer zurück, um dem Vater zu schreiben; ein Diener meldet, der König werde auf Veranlassung des Briefes nächstens kommen. Der Connetable ist dann wieder allein und blickt durch eine Spalte in Blanca's Gemach; er sieht, daß sie dicht unter der künstlich zugerichteten Wand sitzt, und reißt diese plötzlich mit aller Gewalt nieder, so daß Blanca von den einstürzenden Balken zerschmettert werden muß. Man hört ihr Todesgeschrei, und der Connetable vermischt seine Angstrufe mit den ihrigen. In diesem Moment treten Enrique und Roberto ein. Der Connetable stellt sich, als wäre er in Verzweiflung über das Unglück, das seine Gattin betroffen, und verwünscht die Mauer, die ihm durch ihren Einsturz sein Liebstes geraubt habe. Roberto sinkt jammernd über die Leiche der Tochter hin; der König aber, der den wahren Hergang durchschaut, schweigt einstweilen aus Klugheit, spricht aber für sich den Entschluß aus, zu geeigneter Zeit sich und die Gemordete an dem Conne-

table zu rächen. — L. Tieck (in der Vorrede zur Uebersetzung des Marcos de Obregon) ertheilt dieser Tagödie außerordentliche Lobsprüche und stellt sie über den Arzt seiner Ehre; bei aller Achtung für das Urtheil des großen Kritiker's jedoch und trotz aller Trefflichkeiten, die auch wir in dem Werke des Rojas erkennen, können wir nicht umhin, dem Calderon'schen entschieden den Preis zuzuerkennen.

In Los Vandos de Verona, einer Bearbeitung der Erzählung von Romeo und Julie [97]), erkennt man den geist-

[97]) B. II. S. 331 ist von Lope's Dramatisirung desselben Stoffes die Rede gewesen. Die dort citirte Novelle von Bandello scheint auch dem Schauspiel des Rojas zu Grunde zu liegen; daß übrigens Bandello in dieser Erzählung nicht original ist, sondern den Massuccio und den Luigi da Porta (dessen Giulietta in der Bearbeitung von Arthur Brooke die Quelle Shakspear's wurde) zu Vorgängern hat, ist schon von Dunlop bemerkt worden (History of fiction, II. 339—341). Ich erlaube mir, bei dieser Gelegenheit auf ein, so viel mir bekannt, noch von keinem der Commentatoren Shakspeare's hervorgehobenes Factum aufmerksam zu machen. Es existirt ein altes italienisches Trauerspiel von Luigi Groto, dessen Fabel ganz nach der Erzählung von Luigi da Porta ist, in welchem aber die Namen der handelnden Personen verändert sind. Diese Tragödie führt den Titel Hadriana, und scheint nach der davor stehenden Dedication (il di 29. di Novembre MDLXXVIII) im Jahr 1578 zuerst gedruckt zu sein. Die mir bekannte Ausgabe ist von Venedig 1612, appresso Ant. Turino. Einige Einzelheiten in dieser Hadriana erinnern in so überraschender Weise an andere in Shakspear's Romeo und Julie, daß man sich der Vermuthung kaum erwehren kann, der englische Dichter habe dieselben vor Augen gehabt. Das Letztere soll freilich durchaus nicht mit Bestimmtheit behauptet werden; aber es lohnt sich wohl der Mühe, eine Stelle anzuführen, deren auffallende Aehnlichkeit mit einer entsprechenden in Shakspeare man nicht ablängnen wird.

Latinus, der Romeo des Groto, nimmt die Nacht vor seiner Abreise von Hadriana Abschied:

vollen Verfasser der bisher erwähnten Tragödien nicht wieder. Schon Tieck hat von diesem Stück gesagt, man finde hier

Latino. S'io non erro, è presso il far del giorno.
Udito il rossignuol, che con noi desto,
Con noi geme fra i spini, e la rugiada
Col pianto nostro bagna l'herbe. Ahi lasso,
Rivolgete la faccia all' oriente.
Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori,
Portando un altro sol sopra la terra

Hadriana. Ahimè, ch'io gelo. Ahimè, ch'io tremo tutta.
Questa è quell' hora, ch'ogni mia dolcezza
Affatto stempra. Ahimè, quest' è quell' hora,
Che m'insegna a saper che cosa è affanno.
O del mio ben amica, avara notte,
Perchè si ratto corri, fuggi, voli,
A sommerger te stessa e me nel mare?

Hiermit vergleiche Shakspeare:

Juliet. Wilt thou be gone? It is not yet near day;
It is the nightingale and not the lark,
That pierc'd the fearful hollow of thine ear;
Nightly she sings on yon pomegranate tree:
Believe me, love, it was the nightingale.

Romeo. It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east;
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain's tops.
I must be gone and live, or stay and die.

Es ist zu bemerken, daß weder Massuccio, noch da Porta, noch Brooke bei dieser Gelegenheit, wie Groto und Shakspeare von der Nachtigall reden.

Wir empfehlen ferner die Scene der italienischen Tragödie, wo der Priester Hadrianen den Schlaftrunk reicht, die, wo die Letztere die Phiole leert und die des Erwachens in der Gruft der vergleichenden Aufmerksamkeit künftiger Commentatoren des Shakspeare. S. Walker's Historical memoir on Italian tragedy, London 1799, pag. 49 ff.

Streit, Mißhelligkeit, Intrigue und Kampf, Interessen, die sich durchkreuzen, Antithesen, die mit vielem Scharfsinn entwickelt seien, würde sich aber irren, wenn man nur einen Funken von der Liebesglut des Shakspeare'schen Trauerspiels wiederzufinden erwartete.

In El mas impropio Verduge para la mas justa venganza zeigt sich die Energie des Rojas in einigen wahrhaft großartigen Scenen von erschütternder Wirkung; aber dieses Stück, wenngleich es Schönheiten aufzuweisen hat, wie sie nur dem Genie gelingen, ist in Plan und Ausführung doch verfehlt, und zeigt, wie noch mehrere andere Dramen des Rojas, ein verkehrtes Streben, das Tragische und Furchtbare bis zum Zurückstoßenden und Gräßlichen zu treiben. Gewiß kann die entsetzliche Begebenheit, wie ein Vater die Verkleidung des Henkers annimmt, um seinen entarteten Sohn selbst hinzurichten, schon an sich, noch mehr aber in der Art, wie sie hier behandelt ist, statt zu erschüttern, nur empören. In ähnlicher Weise, mit entschiedener Vorliebe für das Schreckliche und Grausenhafte, ist in El Cain de Cataluña eine schaudervolle Mordgeschichte dramatisirt; einen wunderlichen Charakter erhält das Stück noch dadurch, daß die Feindschaft der beiden Söhne des Grafen von Barcelona und die Ermordung des jüngeren zum Theil mit den nämlichen Ausdrücken geschildert wird, wie der Tod Abel's in der Bibel; übrigens kann man auch diesem Drama, bei allem Widrigen und Harten, einzelne ergreifende und hoch-tragische Momente nicht absprechen.

Die Dramen, welche Rojas auf die Mythologie oder Geschichte der Alten gegründet hat, gehören zum Theil zu dem Besten, was die spanische Bühne in dieser Art besitzt. So hat er die Fabeln von Medea und von Prokne und Philomela

zwar im herrschenden Comödienstyl seiner Zeit, aber mit einer Stärke des Pathos dramatisirt, die, trotz der romantischen Umbildung des Ganzen, wenigstens in einzelnen Scenen an die tragische Größe der Alten erinnert. Weniger gelangen unserem Dichter die geistlichen Comödien. Die beste darunter möchte sein: Nuestra Señora de Atocha, in altspanischer Sprache. Dieses, zur Verherrlichung der Schutzpatronin von Madrid geschriebene Schauspiel schildert die enthusiastische Andacht und den aufopfernden Heldenmuth der alten Castilianer sehr schön; das Hauptmotiv der Handlung ist, daß ein spanischer Ritter seine beiden Töchter, um sie vor den, Madrid belagernden, Mauren zu schützen, in der Kirche unserer lieben Frau von Atocha ermordet, daß aber die heilige Jungfrau die beiden Mädchen auf wunderthätige Weise wieder in's Leben zurückruft. Ein ganz wüstes und abenteuerliches Stück ist dagegen Los tres blasones de España, woran freilich, als hätte Rojas allein nicht so vielen Unsinn zusammenbringen können, noch Antonio Coello mitgearbeitet hat. Der erste Akt spielt zur Zeit der Kämpfe des Pompejus mit Spanien, der zweite in einer späteren Periode des römischen Reichs, der dritte in der Zeit des Cid; der heilige Caledonius und St. Emerentius werden darin vorgeführt, wie sie zuerst als Embryonen vor ihrer Geburt, dann während ihres Lebens und zuletzt nach ihrem Tode Spanien schützen. — Freien Spielraum für seine zügellose Phantasie fand unser Dichter auch in Süjets wie Persiles y Sigismunda (nach dem Roman des Cervantes), Los zelos de Rodamonte (nach Bojardo und Ariost), El falso Profeta Mahoma (nach einem alten spanischen Volksbuch, in welchem das Leben des Mohammed auf höchst wunderliche Weise entstellt ist).

Die Lustspiele des Rojas standen bei seinen Zeitgenossen in besonderem Ansehen, und haben zum Theil bis auf den heutigen Tag ihre Popularität behauptet. Sie zeugen von ungleich mehr komischer Kraft, als die des Calderon, und wenn man nur diese energische Komik und dabei die lebendige Naturwahrheit der Charaktere in's Auge faßt, so darf man die besten derselben in dieser Beziehung dreist an die Spitze aller spanischen Lustspiele setzen. Die Erfindungen sind sinnreich und voll Interesse, die Handlung schreitet rasch und unaufhaltsam fort, und bewegt sich durch Situationen von ungemeiner Wirkung; der Witz sprudelt in unerschöpflicher Fülle, und der Dialog ist, wenn auch hier und da in den Scenen, welche sich in die höhere Poesie versteigen sollen, nicht frei von Ziererei, so doch mehrentheils von unverbesserlicher Leichtigkeit. Die Figuren, obgleich bisweilen im Caricaturstyl gehalten, springen in den kräftigsten und lebenvollsten Zügen hervor, und in komischen Verwickelungen haben wenige Dichter eine solche Erfindsamkeit gezeigt, wie Rojas. Um jene poetische Verklärung, welche Calderon liebte, war es ihm freilich in diesen Lustspielen nicht zu thun; wenn Jener sich mit Vorliebe den edelsten Zügen seiner Nation zuwandte, so faßte Rojas vielmehr vorzugsweise das Thörichte und Lächerliche seiner Zeit auf; aber mit welcher Derbheit die Verkehrtheiten des Lebens hier auch gegeißelt werden, wie Vieles auch wirklich Zerrbild ist, so fehlt es doch durchaus nicht an poetischer Haltung, und man kann dem Dichter keineswegs vorwerfen, der späteren nüchteren Gattung des Lustspiels, welche sich ganz von der Poesie lossagte, vorgearbeitet zu haben.

Entre bobos anda el juego gehört zu den originellsten Stücken der spanischen Bühne und ist voll kecker Lustigkeit und übermüthiger Laune, eben so trefflich durch die Jo-

vialität in der Schilderung lächerlicher Charaktere nach dem Leben, als durch die Situationen, welche den Effekt dieser Charaktere heben. Die Figuren des Don Lucas, eines eingebildeten, prahlhaften und pedantischen Gecken, und seiner Schwester, der gezierten alten Jungfer Alfonsa, sind im burlesken Caricaturstyl nicht leicht zu übertreffen; die nächtlichen Scenen in dem Wirthshause, wo sich die verschiedenen Personen, durch die Dunkelheit getäuscht, bei ihren Rendez-Vous auf die seltsamste Weise kreuzen, könnten wohl selbst den trübsinnigsten Hypochonder zum Lachen bringen, und die den Knoten schürzende Intrigue, wie D. Lucas, der sich in den Kopf gesetzt hat, eine junge und schöne Dame zu heirathen, von dieser und von seinem eigenen Neffen an der Nase herumgeführt wird, ist mit großer Feinheit und Geschicklichkeit durchgeführt. — Der jüngere Corneille, dessen D. Bertrand de Cigarral diesem Lustspiele nachgeahmt ist, hat dem Original nichts hinzugesetzt, was gelobt werden könnte, wohl aber die komische Kraft desselben sehr geschwächt[98]).

[98]) Um an einer Probe zu zeigen, wie genau der Franzose sich oft an den Spanier geschlossen hat, wählen wir die Rede, in welcher der gefoppte D. Lucas seinem Zorn gegen die beiden Liebenden in höhnischer Weise Luft macht:

Rojas: Pues dadla la mano al punto,
Que en esto me he de vengar:
Ella muy pobre, vos pobre,
No tendreis hora de paz.
El Amor se acaba luego,
Nunca la necesidad:
Hoy con el pan de la boda
No buscaréis otro pan.
De mi os vengais esta noche,
Y mañana, a mas tardar,
Cuando almorceis »un requiebro«

In der ganzen Anlage weniger kunstreich, aber voll von feiner Laune, Witz und Menschenkenntniß und bei aller Schärfe der Satire doch immer von der harmlosen Heiterkeit der wahren komischen Dichtung durchdrungen sind die Lustspiele: Lo que son mugeres und Abre el ojo ó Aviso á les solteros. Aber der Triumph von Rojas' Leistungen auf diesem Gebiete ist unstreitig die Comödie Donde hay agravio no hay zelos. Hier vereinigt sich eine hochvortreffliche Erfindung und Verwickelung mit meisterhafter Wahrheit und Bestimmtheit der Charakterzeichnung und höchst glücklicher Wahl der Situationen, um komische Effekte hervorzubringen, die nicht leicht übertroffen werden können. D. Juan langt mit

Y en la mesa, en vez de pan,
Pongais »una fe« al comer
Y »una constancia« al cenar,
Y pongais en vez de gala
Un »buen amor« de Milan,
Una tela de »mi vida,«
Aforrada en »me querrás:«
Echaréis los dos de ver,
Cual se ha vengado de cual.

Corneille: Mariez-vous sur l'heure et la prenez pour femme,
C'est par où je prétends me venger de vous deux,
Elle, sans aucun bien: vous, passablement gueux,
Allez, vous connaîtrez plus tôt qu'il vous ne semble
Quel diable de rien c'est que deux riens mis ensemble.
Dans la nécessité, vous n'aurez point de paix,
L'amour finit bientôt, la pauvreté jamais.
Afin que tout vous semble aujourd'hui lis et roses,
J'aurai soin de la noce et paîrai toutes choses:
Mais vous verrez demain qu'on a peu de douceur
A dîner de m a v i e, à souper de m o n c o e u r,
Et qu'on est mal vêtu d'un drap de patience
Doublé de foi partout et garni de constance.

seinem Diener Sancho in Madrid an, um sich mit Ines, der Tochter des Fernando de Rojas, zu vermählen. Als er am Abend eben in das Haus seines Schwiegervaters treten will, sieht er vom Balcon desselben einen Unbekannten herabsteigen. Dieser Umstand flößt ihm Verdacht gegen die Braut ein, und er hält es für wünschenswerth, sich vor Eingehung der Ehe erst über die Ursachen jenes Ereignisses zu vergewissern. Da er nun bisher weder seinem Schwiegervater, noch der Braut, mit welcher er wegen Familienrücksichten aus der Ferne verlobt worden, persönlich bekannt ist, so kommt ihm das Geständniß seines Dieners, er habe sein eigenes Bildniß statt des Portrait's des Don Juan an Ines gesandt, sehr gelegen. Er befiehlt dem Sancho, Rittertracht anzulegen und sich für den erwarteten Bräutigam auszugeben; er selbst aber übernimmt die Rolle des Dieners und denkt auf diese Art zu erforschen, ob jener Unbekannte auch etwa ein Galan seiner Braut gewesen sei. Die Enthüllung läßt nicht lange auf sich warten; der nächtliche Eindringling in D. Fernando's Wohnung war D. Lope de Rojas, welcher eine Zeit lang in einem Liebesverhältniß mit D. Juan's Schwester Anna gestanden und ihr heimliche Besuche gemacht hatte, dabei aber von D. Juan's Bruder überrascht worden war und ihn in dem dadurch herbeigeführten Streite umgebracht hatte. D. Lope vergaß später seine frühere Geliebte und warf sein Auge auf Ines. Ohne bei dieser Gehör zu finden, bestach er ihre Zofe Beatriz, und wurde so in der Nacht, als D. Juan in Madrid ankam, in das Haus eingelassen. — Jeder sieht sofort, wie unvergleichlich diese Verwickelung eingeleitet ist und welche ergiebige Quelle für die allerspannendsten Situationen ebensowohl wie für die herrlichsten komischen Contraste sie darbot. Wir haben hier erstlich D. Juan in seiner Verklei-

dung als Diener; dann den Conflict zwischen seiner Liebe zu Ines und seiner Eifersucht auf dieselbe; hierauf seine Verpflichtung zur Rache an D. Lope, als dem Verführer seiner Schwester und Mörder seines Bruders; endlich den Bedienten in seiner Verkleidung als Cavalier und in der seltsamen Lage, in welche er hierdurch versetzt wird. Aber wollten wir alle die ergötzlichen Wendungen, alle die fesselnden Scenen und anziehenden Momente, welche der Dichter aus diesen Verhältnissen entsponnen hat, auch nur andeuten, so würden wir über die Gebühr weitläuftig werden müssen. Die Figur des ehrlichen Sancho, der ganz gegen seine plebejische Natur mit einem Male seine Ritterehre vertheidigen soll, gehört zu den lächerlichsten, die je auf der Bühne erschienen sind; und über die Scenen, in denen er, als angeblicher Schwiegersohn Fernando's, den Helden gegen den Mörder seines Bruders spielen muß, über die Herzensergießungen, in denen er dann wieder seiner wahren Gesinnung Luft macht, ist ein Füllhorn von Jovialität und Humor ausgegossen. — Auch dieses Lustspiel hat in Frankreich schon früh eine Bearbeitung gefunden; Scarron übernahm im Jahre 1645 dieses Geschäft, aber man kann seinem Jodelet ou le Maître valet schwerlich viel Gutes nachrühmen; die Verwickelung ist dieselbe geblieben, wie im Original, und durch sie behauptet das französische Stück immer einen Vorzug vor vielen anderen; aber die Ausführung bleibt unermeßlich weit hinter der des Spaniers zurück. Wo Rojas kühn und übermüthig ist, da wird Scarron plump, und die muthwillige Grazie bei Jenem finden wir bei diesem zur fratzenhaften Posse entstellt [**]).

**) Ein einziges Beispiel möge dies zeigen. Im Spanischen gehört das berühmte Selbstgespräch Sancho's über die Ehre zu dem Herrlichsten, was die Muse des Lustspiels je eingegeben hat; diesen Monolog nun travestirt Scarron in folgender wahrhaft widerwärtiger Weise:

Die Sorge, nicht zu weitläuftig zu werden, verhindert uns, noch auf die übrigen zahlreichen Lustspiele des Rojas näher einzugehen, und wir begnügen uns mit einigen Andeutungen. Früher ist die Vermuthung ausgesprochen worden, die unter dem Namen unseres Dichters gehende Comödie En Madrid y en una casa sei nicht von ihm, sondern von Tirso de Molina. Diese Vermuthung gründete sich hauptsächlich auf den Styl, der sich sehr dem des letztgenannten Dichters zu nähern schien; allein wir müssen jetzt unsere Meinung ändern, denn die nähere Bekanntschaft mit den Werken des Rojas hat uns belehrt, daß noch verschiedene derselben, wie z. B. Lo que

Jodelet, seul, en se curant les dents.
Soyez nettes, mes dents; l'honneur vous le commande,
Perdre les dents est tout le mal que j'appréhende.
L'ail, ma foi, vaut mieux qu'un oignon.
Quand je trouve quelque mignon,
Sitôt qu'il sent l'ail que je mange,
Il fait une grimace étrange,
Et dit, la main sur le rognon:
Fi! cela n'est point honorable.
Que béni soyez-vous, seigneur,
Qui m'avez fait un misérable
Qui préfère l'ail à l'honneur.
Soyez nettes, mes dents, etc.
Quand je me mets à discourir
Que le corps enfin doit pourrir,
Le corps humain, où la prudence
Et l'honneur font leur résidence,
Je m'afflige jusqu'au mourir.
Quoi! cinq doigts mis sur une face
Doivent-ils être un affront tel
Qu'il faille pour cela qu'on fasse
Appeler un homme en duel?
Soyez nettes, mes dents etc.

son mugeres, D. Diego de noche, in ähnlicher, von der Zierrednerei, die sich in anderen findet, sehr abweichender und eben so frischer als ungebundener Sprachweise geschrieben sind[100]). Die genannte Comödie hat eine so sinnreich angelegte und mit so mit so überlegener Kunst durchgeführte Intrigue, daß man sie in dieser Beziehung den besten des Calderon an die Seite stellen kann. Die Heldin ist eine junge Wittwe, eine Art von Dame Kobold, welche einen fremden Cavalier durch die raffinirtesten Kunstgriffe in ihren Netzen zu fangen sucht. — Durch eine nicht minder glückliche Anlage zeichnet sich Don Diego de noche (wahrscheinlich nach einem gleichnamigen Roman von Salas Barbadillo, Madrid 1623) aus; die Triebfeder des Interesses ist hier die Liebe einer Dame zu einem Manne, den sie nie gesehen, von dem der Ruf aber ihr so viel Ausgezeichnetes hinterbracht hat, daß ihre Einbildungskraft sich ihn als das Bild aller Vollkommenheit ausmalt. — Unter den uns weiter bekannten Lustspielen des Rojas möchten Obligados y ofendidos und No ay amigo para amigo die vorzüglichsten sein.

Agustin Moreto y Cabaña.

Ueber das Leben dieses berühmten Dichters sind fast gar keine authentischen Nachrichten auf uns gekommen. Man hat vermuthet, daß Valencia seine Geburtsstadt sei, weil dort Familien dieses Namens einheimisch sein sollen; allein der

[100]) En Madrid y en una casa ist, wie aus einer darin vorkommenden Stelle hervorgeht, kurz nach dem Tode des Lope de Vega, also etwa im Jahre 1636 verfaßt. Vielleicht läßt sich hieraus schließen, daß Rojas in seinen früheren Dramen der einfacheren Redeweise zugethan gewesen sei und sich erst später den Estilo culto angeeignet habe.

Umstand, daß die sorgfältigen Verzeichnisse Valencianischer Schriftsteller in den großen Werken von Ximeno, Rodriguez und Fustér seiner keine Erwähnung thun, scheint gegen diese Annahme zu sprechen. Da schon in Calderon's 1637 gedrucktem Astrólogo fingido von seinem Lindo Don Diego als von einem berühmten Stücke die Rede ist, so läßt sich seine Geburt keinenfalls später setzen, als in das erste Viertel des siebzehnten Jahrhunderts. Die frühere Zeit seines Lebens scheint er in Madrid, die spätere in Toledo zugebracht zu haben. Er trat, wie so viele Dramatiker seiner Zeit, in reiferen Jahren in den geistlichen Stand, wurde Capellan des Cardinals Moscoso und von diesem zum Vorsteher des Hospitals del refugio ernannt, und widmete sich mit solchem Eifer dem geistlichen Berufe, daß er, trotz des großen Beifalls, mit dem seine Stücke aufgenommen wurden, der Dichtkunst ganz entsagen zu müssen glaubte[101]). Von dem letzten Stücke, welches er schrieb (Santa Rosa del Peru) vollendete er nur die beiden ersten Akte; der dritte wurde von Don Pedro Francisco Lanini y Sagredo hinzugefügt, mit dem er schon früher mehrere Stücke in Gemeinschaft geschrieben hatte[102]). Moreto starb zu Toledo am 28sten Oktober 1669 und ward im Kirchspiel San Juan Bautista begraben. In seinem Testament machte er die seltsame Klausel, sein Körper solle ein unehrliches Begräbniß auf dem „Acker der Erhenkten“ erhalten. Wenn sich hieraus auch schließen läßt, irgend ein Schuldbewußtsein habe seine Seele gedrückt, so scheinen doch die Gründe, aus denen man hat beweisen wollen, er habe

[101]) Antonio de Jesus Maria, Cronica del Cardenal D. Baltasar Moscoso, Madrid 1680, S. 1657.

[102]) Parte XXXVI. de Comedias escritas por los mejores ingenios de España. Madrid 1671, pag. 1.

den von Lope de Vega gefeierten Dichter Baltasar Elisio de Medinilla umgebracht, nur schwach zu sein.

Eine Sammlung von Moreto's Comödien begann im Jahre 1654 zu erscheinen: Primera parte de las Comedias de D. Agustin Moreto y Cabaña, Madrid 1654. Dieser Band wurde später wieder gedruckt, Valencia 1676. — Zweiter Band, ebendaselbst 1676. — Verdadera tercera parte, Valencia 1703.

Moreto besaß nicht jene Fülle von Phantasie und Erfindungsgabe, wie Lope, Calderon, Tirso und Alarcon; es mangelte ihm an jener sich nie erschöpfenden Fruchtbarkeit der Einbildungskraft, welche die genannten Dichter in so hohem Grade auszeichnet; dagegen war ihm ein sehr scharfer und eindringender künstlerischer Verstand und mit ihm die Gabe verliehen, einen gegebenen Stoff auf's feinste zu verarbeiten. Diese Mängel sowohl als Vorzüge seiner Organisation erkennend, verzichtete er auf den Ruhm einer durchgängigen Originalität und bemächtigte sich der dramatischen Werke anderer Dichter, um sie umzuschaffen und mehr auszubilden. Viele seiner besten Schauspiele sind Nachahmungen oder geradezu Entlehnungen, der einzelnen Gedanken und Scenen, die er von Anderen geborgt hat, zu geschweigen; man kann sie mit sauberen und geschickten Mosaikarbeiten vergleichen. Von der Freiheit, mit welcher er sich fremdes Gut zu eigen machte, zeigt die Comödie La ocasion hace al ladron ein auffallendes Beispiel, hier ist nicht etwa eine fremde Erfindung nur benutzt und in neuer Weise behandelt, nein, es sind mindestens zwei Dritttheile von Tirso's Villana de Ballecas beibehalten und nur ein anderes Drittel von Versen ist hinzugefügt, so wie Einiges im Scenengang verändert. In anderen Werken hat Moreto, ohne sich im Einzelnen ge-

nauer an das Vorbild anzuschließen, nur im Allgemeinen eine von früheren Dramatikern ersonnene Idee, oder einen von Anderen entworfenen Plan adoptirt, aber mit kritischem Scharfblick nur das Gelungene in dem Vorgefundenen aufgenommen, die Gebrechen dagegen abgestellt und die ganze Anlage in reinster Consequenz zur Vollendung geführt. Hierher gehören einige Meisterwerke, die zu den vorzüglichsten Schöpfungen der dramatischen Kunst überhaupt gerechnet werden müssen; man erkennt noch die Keime, aus denen sie erwachsen; man muß zugestehen, daß die Grundidee einer älteren Dichtung entnommen sei, allein die Haltung des Ganzen wie der Details ist in den jüngeren Schauspielen so selbstständig, die Composition wie die Ausführung des Einzelnen so durchdacht, fein und vollendet, daß es Pedanterei sein würde, dem Dichter aus seinen Entlehnungen einen Vorwurf zu machen. Hätte Moreto nur immer in dieser Weise gearbeitet, die Zahl seiner guten Werke würde größer sein! Aber er ließ sich von dem allgemeinen Hange der spanischen Theaterdichter, viel und vielerlei liefern zu wollen, fortreißen, und förderte daher eine Anzahl von Productionen zu Tage, die geradezu mittelmäßig und schlecht genannt werden müssen und in denen man den geistreichen Verfasser von El desden con el desden und El valiente justiciero kaum wiedererkennt. Man kann daher behaupten, daß uns in den Stücken des Moreto zwei wesentlich verschiedene Autoren entgegentreten: ein reichbegabter und kunstverständiger, wenn auch nicht durchaus origineller Dichter, und ein Schauspielfabrikant, der sich in Nichts über das Geleise der gewöhnlichen Bühnenschreiber erhebt. Es ist dies eine Duplicität, in welcher allerdings etwas Befremdendes liegt, die aber noch bei manchen anderen spanischen Theaterdichtern gefunden werden kann und sich nur aus

dem äußeren Umstande erklären läßt, daß die beständige Nachfrage der Schauspieldirectoren selbst geistvolle Männer hier und da verführte, die Kunst als Handwerk zu betreiben.

Die Sprache des Moreto ist in seinen besseren Stücken reich und kunstvoll, entbehrt aber jener Frische und Spontaneïtät, die wir an manchen seiner Vorgänger und Zeitgenossen bewundern, und hält sich nicht frei von Geziertheit. In seinen geringeren Arbeiten macht sich oft, wie in der Composition und den Gedanken, so auch in der Diction, eine bedeutende Schwäche und Mattigkeit fühlbar.

Wie viel Moreto anderen Dichtern verdanke, läßt sich schwer im ganzen Umfange sagen. Wo er den ganzen Plan aus noch vorhandenen und uns bekannten älteren Stücken gezogen hat, da haben wir es angeführt; allein es darf, auf diese Wahrnehmung hin, wohl die Vermuthung ausgesprochen werden, daß er auch noch außerdem manche jetzt untergegangene oder sehr selten gewordene Schauspiele benutzt habe.

Unter den tragischen Dichtungen unseres Autors ist **El valiente justiciero** von jeher die gefeiertste gewesen, und dieses Stück gehört zu den berühmtesten der spanischen Bühne überhaupt. In welchem Umfange der Dichter hier, seiner Gewohnheit gemäß, aus fremden Quellen geschöpft habe, vermögen wir nicht zu sagen. Eine Tradition behauptet, der **Justiciero** sei genau dem **Infanzon de Illescas** des Lope de Vega nachgeahmt, einem Stücke, das uns nie zu Gesichte gekommen ist; aus eigenem Vergleiche dagegen können unsere Leser sehen, daß Moreto zu einer der Glanzscenen seines Drama's in Lope's **Novios de Hornachuelos** (s. Band **II.** dieser Geschichte, S. 288) ein Vorbild finden konnte. Die Frage der Originalität bei Seite lassend, können wir nicht umhin, dem Schauspiele unseres Dichters wegen seiner ener-

gischen Charakterschilderungen und seiner lebenvollen Darstellung des spanischen Mittelalters unsere ganze Bewunderung zuzuwenden. Wir glaubten eine ausführlichere Inhaltsanzeige geben zu müssen. — D. Tello Garcia, ein übermüthiger und tyrannischer Ricohombre, hat die edle aber arme Doña Leonor unter dem Versprechen der Ehe verführt, sie aber nachher, so oft sie ihn an seine Zusage erinnerte, immer schnöde zurückgewiesen. In den ersten Scenen des Drama's wohnen wir den Festlichkeiten bei, mit denen ein Untersasse D. Tello's, D. Rodrigo, seine Vermählung mit der schönen Doña Maria feiert. D. Tello hat sich als Gast bei dieser Hochzeit eingefunden und auch Leonor aufgefordert, dabei zugegen zu sein; während Alles in Freude und Jubel ist und Rodrigo seinem hohen Gast für die ihm erwiesene Ehre dankt, brechen gewaffnete Diener Tello's hervor und rauben die Braut. Der eben so ausschweifende als gewaltthätige Tello hat nämlich bei dem Besuch keine andere Absicht gehabt, als das Mädchen, auf das sein Auge schon seit lange gefallen ist, in seine Gewalt zu bekommen. Rodrigo versucht vergebens Widerstand, die Räuber entfernen sich mit ihrem Opfer und der Beraubte bleibt in ohnmächtiger Wuth zurück. Leonor sucht ihn zu trösten und verweist ihn auf den König Pedro, bei dem er Gerechtigkeit finden werde. In diesem Augenblick sieht man eine Anzahl Reiter vorübersprengen. Es ist der König selbst, der seinen Bruder Heinrich von Trastamare verfolgt; in dem Augenblick, wo er diesen erreicht hat, thut er einen Sturz mit dem Pferde. Rodrigo, der ihn nicht kennt, bemüht sich, ihm zu helfen, und bald entspinnt sich zwischen Beiden ein Gespräch. Der König fragt, auf wessen Besitzungen er sich befinde, und erfährt nun nicht nur den Namen Tello's, sondern in weiterer Unterredung auch dessen sogar der Krone

trotzenden Uebermuth und die an Rodrigo und Leonor verübte Unbill. Er verheißt Beiden Genugthuung, da seine Stellung bei Pedro dem Rechtspfleger nicht ohne Einfluß sei. — Unterdessen haben Tello's Leute die arme Maria in die Burg des tyrannischen Ricohombre gebracht. Die Unglückliche stellt allen Verführungsversuchen den Stolz der Unschuld entgegen. Während Tello sich bemüht, sie bald durch Bitten, bald durch Drohungen willfährig zu machen, wird ihm ein Reisender gemeldet, welcher Einlaß begehre. Der König tritt verkleidet ein, und nun folgt eine bewundernswürdige Scene, in welcher die Charaktere der beiden Hauptpersonen auf's prägnanteste hervortreten. Pedro wird selbst Zeuge von dem frechen Uebermuth Tello's, von dem Mangel an Ehrfurcht, mit dem er von dem Könige redet, und von dem kalten Hohne, mit dem er die betrogene Leonor abfertigt. Doch unterdrückt er seinen Grimm und verabschiedet sich, ohne sich zu erkennen gegeben zu haben. — Die ersten Scenen des zweiten Aktes zeigen den König mit diesen und jenen Regierungshandlungen beschäftigt und für die Rechtspflege sorgend. Rodrigo tritt, um Gerechtigkeit flehend, ein; erstaunt und bestürzt erkennt er den, den er nur für einen königlichen Beamten gehalten hatte, als den König selbst. Pedro hört seine Klage von Neuem an, verheißt ihm Genugthuung, spricht aber zugleich seine Verwunderung aus, daß er sich nicht sogleich persönlich an dem Räuber seiner Braut gerächt habe. In gleicher Art wird Leonor vorgeführt und mit der Zusicherung baldiger Gerechtigkeit entlassen. Unterdessen ist auch D. Tello mit zahlreichem Gefolge angelangt. An der Thür des königlichen Gemaches erklärt man ihm, daß er nicht anders als allein eintreten dürfe, und er wird genöthigt, sein Gefolge zu entlassen. Ein Höfling bedeutet ihn, zu warten, bis der König ermüßigt sei, ihn an-

zunehmen. Unmuthig über einen solchen Empfang, will er sogleich umkehren, aber die Thüren sind hinter ihm geschlossen. Alle diese Umstände und dazu der Anblick Leonorens, die er aus dem Gemache des Königs hat treten sehen, erschüttern seinen Muth und er kann seine Unruhe nur schlecht hinter einer stolzen Sprache verbergen. Seine Bestürzung wird vollkommen, als er den König eintreten sieht und in ihm jenen Reisenden erkennt, dem er so hochmüthig begegnet ist. Pedro stellt sich zuerst, als bemerke er ihn nicht und durchliest ruhig die Papiere, die man ihm eben überreicht hat. Der Ricohombre naht sich mit Zagen und will sich ihm zu Füßen werfen; der König wirft einen verächtlichen Blick auf ihn und fährt fort zu lesen. Tello stammelt, er sei durch königlichen Befehl herbeschieden worden; Pedro fragt, wer er sei, hört aber nicht auf seine Antwort. Der Ricohombre macht nun einen neuen Versuch zur Flucht; da ruft ihm Pedro mit donnernder Stimme ein: Bleibt! zu, und Jener stammelt einige verwirrte Worte der Entschuldigung.

König. Wie? Der, der sich rühmte, keine Scheu vor mir zu haben, ist nun in meiner Gegenwart so verzagt?

Tello. Ich verzagt? o nein!

König. Wohlan, so sollt Ihr bald verzagen. Tretet näher!

Tello. Señor! seht mich zu Euren Füßen! Da fällt Euer Handschuh.

König. Was sagt Ihr?

Tello. Daß ich gekommen bin ....

König. O ich weiß schon!

Tello. Wenn es eine Gunstbezeugung ist, daß Ihr, während ich Euch die Hand zu küssen komme, den Handschuh fallen laßt .....

König. Nun? weshalb reicht Ihr ihn mir nicht wieder?

Tello. Da ist er.

König. Seltsam, daß ein so stolzer Mann in solche Verwirrung gerathen kann! Was habt Ihr denn?

Tello. Euer Handschuh . . . (er reicht ihm in der Verwirrung seinen Hut statt des Handschuhs).

König. Was soll mir dieser Hut? Ich will ihn nicht anders, als mit Eurem Kopf! Also Ihr seid jener Hochmüthige, der dem Könige selbst in seinem Schlosse kaum einen Sitz anbietet? Ihr seid jener Ricohombre von Alcalá, der mehr zu sein glaubt, als der König von Castilien? Seid Ihr der, welcher sich mir in's Gesicht rühmte, daß er mein Scepter mit mir theile, daß meine Befehle in seinen Gebieten nicht anders vollzogen würden, als wenn er die Erlaubniß dazu gäbe? Ihr der, welcher keinem anderen Gesetze gehorcht, als seinem eigenen Belieben? Ihr der, vor dem keine Ehre, weder der Frauen, noch der Jungfrauen sicher ist? Vernehmt denn von mir, daß der König der persönlichen Tapferkeit, wenn er sie auch besitzt, nicht bedarf, um Eure Frevel zu züchtigen; denn das Schwert des Gesetzes führt die Streiche statt seiner, und Eure Frechheit vermag nichts gegen die Gewalt der Gerechtigkeit. Dem König gegenüber ist Niemand mächtig, der Schlag seines Schwertes trifft, bevor man ihn noch fallen gesehen. Wißt ferner, daß ich nicht blos König, sondern der König Don Pedro bin, und daß, wenn ich mich der Majestät entkleiden könnte, welche Euch zu meinen Füßen hinschmettert, ich Euch durch meine persönliche Kraft ebenso überwältigen würde, wie nun durch mein königliches Ansehn. Aber da ich meiner Würde nicht entsagen, da ich Euch nicht als Mann dem Manne gegenüber stehen darf, sondern Euch mit dem Arme des Gesetzes bestrafen muß, so

will ich Euch ein solches Freundschaftspfand hinterlassen, daß Euch die Lust zum Kampfe vergehen soll. Da, nehmt als Vorschmack Eurer Züchtigung diese Stöße hin. (Er stößt ihn mit dem Kopfe ein Paar Mal gegen die Wand und geht dann ab.)

Wir sind mehrmals in den spanischen Theatern Zeugen der ungeheuren Wirkung gewesen, welche diese Scene bei der Darstellung hervorbringt. — Tello bleibt, von Scham und Schrecken vernichtet, zurück. Zu ihm tritt D. Gutierre, ein Rathsherr des Königs, in Begleitung von Leonor und Doña Maria, und fordert ihn auf, sich gegen die Anklagen, welche diese gegen ihn vorbringen, zu verantworten. Tello gesteht Alles ein, was man ihm vorwirft, meint aber, in seinen alten Hochmuth zurückfallend, daß man einen Mann, wie ihn, für dergleichen Kleinigkeiten nicht strafen könne. In diesem Augenblick tritt Rodrigo ein, der seit seiner Unterredung mit dem Könige nur auf Rache sinnt; er stürzt auf Tello zu und es beginnt ein Kampf; auf das Geräusch kommt Pedro aus seinem Cabinet, und läßt Beide, weil sie in seinem Palast die Schwerter gezogen, als Majestätsverbrecher verhaften. Tello's Stolz ist nun endlich gebeugt; den Tod vor Augen habend, läßt er Leonoren sagen, er sehe sein Unrecht gegen sie ein und sei bereit, es wieder gut zu machen. Leonor und Maria werfen sich zu des Königs Füßen, um die Begnadigung der beiden Verurtheilten zu erflehen, aber Pedro antwortet ihnen, der Spruch sei schon gefällt und unwiderruflich. Don Tello empfängt sein Todesurtheil; aber Pedro, nicht zufrieden, ihn als König durch das Gesetz zu züchtigen, will ihm auch noch als Mann und Ritter seine Ueberlegenheit zeigen und läßt sich das Gefängniß öffnen, in welchem Tello die Stunde seiner Hinrichtung erwartet. Es ist Nacht; der König tritt vermummt und seine Stimme verstellend zu dem Ge-

fangenen ein und sagt ihm, er sei gekommen, ihm die Freiheit zu geben. Tello folgt, halb argwöhnisch, halb freudig, der Aufforderung; der König reicht ihm als Schutzwaffe ein Schwert, und entfernt sich dann mit dem Versprechen, gleich zurückzukommen. Bald nachher tritt er von einer anderen Seite wieder auf und richtet mit wiederum veränderter Stimme verletzende Worte an Tello, welcher seinen Befreier nicht erkennt. Die Schwerter werden gezogen, der Sieg bleibt eine Zeit lang unentschieden, aber Tello wird zuletzt entwaffnet. Pedro fordert ihn auf, sein Schwert von Neuem zu ergreifen, allein der Besiegte bekennt, sein Arm sei gelähmt und er sei dem Gegner nicht gewachsen. In diesem Augenblick treten Diener mit Fackeln auf, und Tello erkennt den König, indem er ausruft: Himmel! was ist das!

König. Der Ricohombre von Alcalá zu den Füßen des Königs Don Pedro!

Tello. Wie? Ihr, Señor.

König. Ja, Don Tello, Eure Wünsche sind erfüllt, Ihr habt mir als Mann dem Manne gegenübergestanden. Ihr wißt nun, daß ich als Ritter mit dem Schwerte zu vollbringen weiß, was ich als König durch meine Majestät und Würde erreiche.

Tello. Ich bekenne es.

König. Nun, nachdem ich Euch als Mann durch meine Tapferkeit, in Eurer Wohnung durch meine Bescheidenheit und in meinem Palast durch meine Gerechtigkeit besiegt habe, entflieht! Ihr seid frei! Verlaßt meine Staaten, ohne einen Augenblick zu verlieren; denn wenn Ihr Euch wieder darin betreffen laßt, so ist Euer Tod gewiß. Hier, da ich für den Kampf mit Euch meine Majestät abgelegt habe, kann ich Euch vergeben, aber sobald ich wieder König und Vertheidiger der

Gesetze bin, ist es mir unmöglich . . . Ihr findet hier in in der Nähe einen Menschen, der Euch mit einem Rosse und mit Geld zur Flucht behülflich sein wird. Nun, Ihr zögert noch?

Tello eilt wirklich in die Verbannung, der König aber macht sich auf den Weg, um seinen Palast noch vor Tagesanbruch zu erreichen. Der Dichter hat hier eine seltsame, aber ganz im Geiste der Ueberlieferungen vom König Pedro gehaltene Scene eingeschaltet. Schon in einem der früheren Auftritte ist der Letztere als von phantastischen Erscheinungen verfolgt dargestellt worden; im Augenblick, wo er an einer Kapelle des heiligen Dominikus vorübergeht, erscheint ihm nun ein Phantom.

König. Schatten, Hirngespinst! was willst Du von mir?

Der Todte. Komm heran, wenn Du es wissen willst. Hier neben dem Kirchlein, das der heilige Dominikus mit Hülfe des verklärten St. Franciscus gebaut, können wir uns auf den Rand des Brunnens niedersetzen.

König. Der Tag beginnt schon zu grauen, ich darf nicht mehr länger säumen.

Der Todte. Setze dich, sonst halt' ich dich für furchtsam.

König. Ich strafe Dich lügen, denn sieh', ich sitze. Nun rede weiter.

Der Todte. Kennst du mich?

König. Du bist so häßlich, daß ich dich für einen Dämon halten möchte, der mich verfolgt. (Er will aufstehen.)

Der Todte. Nein, bleib sitzen. Stolzer Tyrann! ich bin jener Priester, den Du mit dem Dolche durchbohrt hast.

König. Ich?

Der Todte. Willst Du es läugnen?

König. Dein Eifer mochte gerecht sein, aber Du warst

frech und verwegen, mischtest Dich in fremde Dinge und ließest die Achtung vor deinem Könige aus den Augen.

Der Todte. Mag es sein, aber Gott bedroht Dich mit demselben Ende; denn mit diesem selben Dolche wird dereinst Dein Bruder Deine Gewaltthätigkeiten im Namen von ganz Castilien an Dir rächen.

König. Was sagst Du? mein Bruder? Laß den Dolch fahren!

Der Todte. Das kann geschehen. (Er läßt den Dolch fallen, der im Boden stecken bleibt.)

König. Könnt' ich Dich zum zweiten Male tödten, so würde ich es thun.

Der Todte. Es war der Tage St. Dominicus, daß Du mich erschlugst.

König. Was willst Du damit sagen?

Der Todte. Gott ertheilt Dir durch mich den Befehl, an dieser Stelle ein Kloster zu gründen und die Sünden, die Du wider ihn begangen, durch keusche Jungfrauen zu tilgen, die Du seinem Dienste weihst. Gelobst Du mir das?

König. Ja. Verlangst Du noch mehr?

Der Todte. Nein, dies genügt. Reich' mir die Hand als Unterpfand deines Versprechens!

König. Da nimm sie! . . . . Himmel! laß sie los! ich verbrenne.

Der Todte. Das ist das Feuer, in dem ich leiden muß; doch Du kannst mich daraus erlösen, wenn Du den Bau vollendest.

Das Phantom verschwindet und der König geht ab, um in seinen Palast zurückzukehren. In diesem Augenblicke tritt Heinrich von Trastamare auf, welchem Pedro Verzeihung angeboten hat und der sich nun, um die Versöhnung vollkommen zu machen, zu dessen Füßen werfen will. Sein

Auge fällt auf den Dolch, welcher in der Erde steckt; er erkennt die Lieblingswaffe des Bruders und freut sich, sie ihm überbringen zu können, indem er ausruft: „So bin ich des freundlichen Empfanges versichert! Ich weiß nicht, welche innere Stimme mir sagt, daß dieser Dolch mir Glück bringen werde.“ Man erkennt die in diesen Worten liegende Hindeutung auf Pedro's Tod von den Händen des Bruders. Die nun folgende Scene ist fast ganz identisch mit einer anderen in Calderon's Medico de su honra und, da der Justiciero vermuthlich später geschrieben wurde, aus dem älteren Stücke entlehnt. Pedro empfindet, da er Enrique mit dem Dolche eintreten sieht, einen Schrecken, den er vergebens zu verbergen sucht; er fällt in eine Art von Geistesabwesenheit, und spricht die furchtbare Ahnung, die ihn erfüllt, in deutlichen Worten aus; dann aber, sich sammelnd, erhebt er den Bruder und schließt ihn in seine Arme. Unterdessen ist der fliehende Tello dem Gefolge des Infanten in die Hände gefallen. Er wird vor den König gebracht, und dieser befiehlt die Vollstreckung des über ihn gesprochenen Todesurtheils; der Graf von Trastamare aber erwirkt seine Begnadigung; die des D. Rodrigo wird noch leichter zugestanden, er schließt seine theure Maria in die Arme, und Tello vermählt sich mit Leonor.

Es ist nach dieser Analyse wohl unnöthig, die unvergleichlichen Schönheiten des Gedichtes noch besonders hervorzuheben. Nur der Schluß entläßt uns etwas unbefriedigt, und es will uns bedünken, als ob die Natur des Gegenstandes ebenso wie der Charakter der handelnden Personen eigentlich ein tragisches Ende bedingt hätten. Die glanzvollste Seite des Stücks ist unstreitig die Figur des D. Pedro; wie oft und wie glücklich diese auch schon von anderen Dramatikern auf die Bühne gebracht worden war, so hat Moreto in der-

selben doch alle seine Vorgänger übertroffen. „Alle Einzelheiten dieser Rolle — sagt L. Viel=Castel — sind von einer Vollendung und Tiefe, die bei längerer Betrachtung immer deutlicher hervortritt. Moreto's Genie hat, um so zu sagen, das historische Problem jener widersprechenden Urtheile gelöst, welche von den Chronisten und den Dichtern über diesen Fürsten gefällt worden sind; er läßt uns in dem unbeugsamen Rechtspfleger schon den blutigen und unversöhnlichen Tyrannen voraussehen. In dem Grimme, mit dem D. Pedro die Empörungen seiner Brüder und des aufrührerischen Adels verfolgt, in den Strafen, die er bei jedem Anlaß dictirt, in den despotischen Gelüsten, die sich mit seiner Gerechtigkeitsliebe verbinden, in den heftigen Aufwallungen, in welche er bei jeder Gelegenheit geräth, in jener Wildheit und Rohheit, welche oft die Affectation eines ritterlichen und galanten Benehmens überwältigt, ahnt man schon, was er dereinst werden kann, wenn ihn neue Provocationen zum Aeußersten bringen. Schon ist ihm sogar das Verbrechen nicht fremd, schon hat er schuldloses Blut vergossen, und schon verfolgen ihn abergläubische Schrecken, während seine stolze Seele jeder anderen Furcht unzugänglich ist. Es ist eine von jenen hoch=tragischen Compositionen, von jenen Conceptionen, welche an Shakspeare erinnern und welche in dem großen Dichter zugleich den Historiker, den Moralisten und, ich möchte sagen, den Staatsmann zeigen, als ob sich auf einer gewissen Höhe alle großen Fähigkeiten des Geistes berührten und mit einander vermengten.“

Moreto scheint seine ganze Kraft im Tragischen in diesem einzigen Werke erschöpft zu haben; wenigstens können seine übrigen Dramen von ernster Färbung in keiner Art mit demselben verglichen werden. Die meiste Aufmerksamkeit unter diesen verdient noch Como se vengan los nobles, eine

Umbildung von Lope's Testimonio vengado. Schon das Stück des Lope (auf eine Begebenheit aus der älteren Geschichte des Königreichs Navarra, wie drei Prinzen aus Haß ihre Mutter des Ehebruchs anklagen, gegründet) enthält große Schönheiten und excellirt in der Charakterschilderung, aber es ist in der Combination des Plans sehr mangelhaft. Unser Dichter nun hat mit dem ihm eigenen Scharfsinn diese Gebrechen abgestellt und die Lücken in dem Werke seines Vorgängers ausgefüllt, so daß sein Drama erst als die eigentliche Vollendung der Intention Lope's angesehen werden kann. — Werfen wir einen Blick auf die übrigen hierher gehörigen Schauspiele des Moreto, so finden wir uns mehrentheils in den hohen Erwartungen getäuscht, die der Name dessen erregt, welcher den Justiciero zu schreiben vermochte. La negra por el honor ist eine abenteuerliche, mit Unwahrscheinlichkeiten und Anstößigkeiten angefüllte Novelle, die man eher für eine Arbeit des Montalvan oder Mira de Mescua halten würde, wenn Moreto's Autorschaft nicht hinlänglich verbürgt wäre; eine Dame wird von einem Ritter mit ehrenrührigen Anträgen verfolgt und gibt, um sich desto sicherer zu schützen, scheinbar nach, schiebt aber an ihrer Stelle einen in Weibertracht verkleideten Pagen unter, nimmt selbst Männerkleidung an und schwärzt sich das Gesicht, um als Neger zu erscheinen und unerkannt die Welt durchstreifen zu können. Nicht den gleichen Vorwurf kann man den Stücken Sin honra no hay valentia, El secreto entre dos amigos und La misma conciencia acusa machen; hier findet sich manche glücklich angelegte Situation; viele Scenen sind mit großer Feinheit ausgeführt, aber die Anlage des Ganzen ragt kaum über das gewöhnliche Mittelgut der spanischen Bühne empor. In Las travesuras de Pantoja (wovon nur der erste Theil

vorhanden ist) sind die tollen Streiche eines übermüthigen Studenten zwar in ergötzlicher Art, aber nur mit ganz loser Verknüpfung der einzelnen Scenen dargestellt. In La Cena del Rey Baltasar findet sich die Erzählung aus dem Propheten Daniel, die von Calderon zu einem seiner herrlichsten Autos benutzt wurde, in gemeiner Alltagsmanier behandelt.

In den geistlichen Comödien sank Moreto von der hohen Ausbildung, welche diese Gattung durch Calderon erhalten hatte, ganz zu der Unförmlichkeit zurück, die wir in vielen derartigen Schauspielen des Lope de Vega, noch mehr in denen des Mira de Mescua bemerkten; und es ist merkwürdig, zu sehen, wie derselbe Autor, der sich in anderen Werken als ein so feiner, cultivirter und die Bedingnisse seiner Kunst so wohl kennender Geist zeigt, uns hier so rohe und ungefüge Materialien liefert, als ob er gar keine Ahnung von Kunstgestaltung hätte. Los siete durmientes und San Franco de Sena zeigen allein jene, alle Schranken überspringende Extravaganz, jene Delirien, welche uns in dergleichen Produkten früherer Dichter schon verschiedentlich begegnet sind, nicht aber die Genialität, die sonst hier und da selbst mit den ärgsten Verirrungen versöhnen kann. Das erstere Drama behandelt die Geschichte der Siebenschläfer. Eine Heidin wird, während sie den Göttern opfert, durch eine Erscheinung des Christkindes ihrem Glauben abtrünnig gemacht und nimmt von dem göttlichen Knaben den Verlobungsring an. Später soll sie sich auf Befehl des Kaisers Decius mit dem Feldherrn Dionysius vermählen; aber sie erklärt offen, daß sie schon früher einen heiligeren Bund geschlossen habe, der den späteren unmöglich mache, und bekehrt durch die Gewalt ihrer Beredtsamkeit auch den Dionysio zum Christenthum, der seinerseits wieder seine sechs Brüder bestimmt, zu dem neuen

Glauben überzutreten. Der Kaiser ist außer sich vor Wuth, und befiehlt, die sieben abtrünnigen Brüder in eine Höhle zu verschließen, wo sie Hungers sterben sollen. Der letzte Akt spielt mehrere Jahrhunderte später; jene Höhle wird geöffnet, und die Brüder erwachen aus wundersamem Schlafe, in welchem sie die lange Zeit verträumt haben; sie kehren nach Ephesus zurück und finden dort ein anderes Geschlecht von Menschen und auf den Tempeln der Götter das Kreuz aufgepflanzt. Gewiß konnte dieser Stoff, wie sehr er sich auch gegen eine dramatische Bearbeitung sträuben mag, durch phantasievolle Behandlung eine erfreuliche Gestalt gewinnen; aber Moreto hat ihn in sehr nüchterner und schwungloser Weise aufgefaßt. — In San Franco de Sena (oder das Stück sollte vielmehr St. Francus von Grotti heißen, denn das Leben dieses Heiligen bildet den Vorwurf; s. Speculum Carmelitan. p. Danielem a virgine Maria, Antverpiae 1680. T. II. P. 2 pag. 798 sqq.) haben wir eine so wüste und abenteuerliche Heiligencomödie, wie nur je eine auf die Bretter gekommen. Wären wir nicht mit dem ganzen wunderlichen Zustande der Civilisation jener Zeit bekannt, so müßte es uns in der That unbegreiflich scheinen, wie das nämliche Publikum, das ein Organ für die Feinheit und Grazie des Desden con el desden hatte, so krasse, ja empörende Situationen, wie sie hier vorgeführt werden, habe dulden können; noch mehr, wie der Verfasser jenes ätherischen Lustspiels selbst seinen Zuschauern ein so rohes Spektakel habe geben mögen. Das Seltsamste aber ist, daß in der Zeit, wo das spanische Theater den höchsten Grad der Ausbildung erhalten hatte, gerade in den geistlichen Schauspielen die gröbsten Indecenzen ungescheut und in den grellsten Farben ausgemalt werden durften, wenn nur am Schlusse der Sieg des Glaubens über

die Sündhaftigkeit gefeiert wurde. Der Held unseres Stückes ist ein Wüstling, dessen Mund von Gotteslästerungen und Verwünschungen über alles Heilige überfließt, der Tag und Nacht bei Spiel, Wein und Mädchen sitzt, oder mit verworfenen Gesellen die Straßen von Siena durchstreift, allen möglichen Unfug übend. Den Bräutigam eines Mädchens, auf das er ein Auge geworfen hat, ermordet er, und führt dann, sich dem Kriegszuge der Sanesen wider Orvieto anschließend, das nicht minder sittenlose Weib mit sich fort. In dem Kriegsleben finden seine Ausschweifungen erst recht ein freies Feld; er treibt Ehebruch, Nothzucht und Frevel aller Art. Eines Nachts hat er bei'm Gelage nicht bloß sein Geld, sondern sogar die Kleider auf dem Leibe verspielt; da ihm nichts mehr übrig bleibt, so greift er wüthend nach seinen Augen und ruft: „Diese Augen, die mir Gott gegeben, setze ich ihm zum Hohne ein!" In diesem Augenblick empfindet er einen heftigen Schmerz, er fühlt es sich wie Feuer in den Augäpfeln brennen, und Nacht umhüllt sein Gesicht, so daß er keinen der Anwesenden erkennt. Von diesem Moment an datirt seine Bekehrung; er hört eine himmlische Stimme, die ihn zur Buße ermahnt, und sinkt reuig und zerknirscht zu Boden hin. Im letzten Akte erblicken wir ihn als Einsiedler in einer Wildniß, ganz der Buße und frommen Uebungen hingegeben. Seine frühere Geliebte, unzufrieden über die Sinnesänderung ihres Buhlen, hat sich unter eine Räuberbande begeben und treibt in seiner Nähe ihren Unfug. Indessen steht auch ihre Bekehrung bevor; ihr Schutzengel mischt sich, nach einem seltsamen Einfall des Dichters, selbst in Räubertracht unter die Bande, und weiß ihr Herz allmälig zu erweichen, bis sie zuletzt, reuig und zerknirscht, eine Büßerzelle neben der Franco's bezieht. — Noch in seinem letzten Werke, Santa

Rosa de Peru (einer Dramatisirung der wunderbaren Lebensgeschichte der heiligen Rosa von Lima, s. Vit. s. Rosae Virginis Auct. Leon. Hansen, Act. Sanct. 26. Aug. pag. 902 sqq.) begnügte sich Moreto, mit einer unkünstlerischen Zusammenstellung vieler profanen und heiligen Facta, die keinen anderen Zusammenhang haben, als die lose Verbindung mit dem Leben der Heiligen, zu deren Verherrlichung das Stück bestimmt war.

Einen ganz anderen Dichter lernt man kennen, wenn man sich zu den Lustspielen des Moreto wendet. Für diese war der eigentliche Beruf des Autors, und auf diese gründet sich der größte Theil seines Ruhmes. Hat er sich in der Mehrzahl seiner übrigen Stücke mehr in hergebrachten Weisen bewegt, so daß es schwer hält, seine Individualität herauszukennen, so zeigt er im Lustspiel eine sehr bedeutsame und markirte Physiognomie. Freilich machte er auch hier vielfach von den Werken Anderer Gebrauch, aber er schuf sie mehrentheils so gänzlich um, daß sie unter seinen Händen etwas durchaus Neues wurden. Was ihn ganz besonders vor den übrigen Lustspieldichtern der Spanier auszeichnet, ist die Sorgfalt in der Charakterzeichnung, die Wahrheit der Sittenschilderungen, die Laune, mit welcher er die Lächerlichkeiten der Menschen zu geißeln versteht, und die Kraft der Komik in der Darstellung lustiger Vorfälle und Situationen. Die Handlung ist bei ihm meistens weniger complicirt, als bei Calderon, und die Intrigue nicht aus so vielfachen Fäden gesponnen; aber er weiß mit einfacheren Mitteln das Interesse nicht minder von Anfang bis zu Ende zu fesseln. Sein Dialog ist geistreich und mit ächt attischem Salze gewürzt; seine Figuren sind zwar oft in caricaturartiger Manier gehalten, aber mit treffendster Wahrheit unmittelbar nach dem wirklichen Leben

aufgefaßt und bei aller Derbheit der Pinselstriche doch mit einer graziösen Laune hingestellt, so daß ihnen selbst für den feinsten Geschmack nichts Widerstrebendes anklebt.

El lindo Don Diego ist eine der besten Comedias de figuron – eine Gattung von Stücken, welche in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sehr in Aufnahme zu kommen begann. Don Diego, die Figur, welche dies Lustspiel in die bezeichnete Classe stellt, ist ein junger eleganter Herr, welcher aus der Provinz nach Madrid kommt, um sich mit einer reichen Erbin zu vermählen. Geziert in seinem Wesen und voll Stolz auf seine eingebildete Schönheit und Liebenswürdigkeit, macht er sich nicht allein der jungen Dame, auf deren Hand er speculirt und die überdieß einer anderen Liebe nachhängt, unerträglich, sondern verletzt auch seinen Schwiegervater, der übrigens aus Familienrücksichten das zu Standekommen der Heirath lebhaft wünscht und diese auch, trotz seiner Erkenntniß von Diego's Lächerlichkeit und trotz des Widerstrebens seiner Tochter, auf's eifrigste betreibt. Die Aussichten des Bewerbers werden endlich dadurch vereitelt, daß er sich durch seine Eitelkeit in eine Schlinge locken läßt, welche ihm der Bediente seines Nebenbuhlers gestellt hat. Dieser Bediente, der Gracioso des Stücks, spiegelt ihm nämlich vor, er habe einer vornehmen Dame eine heftige Leidenschaft eingeflößt, und führt ihn in ein Haus, wo er von einer gezierten und lächerlich geputzten Person, die nichts weiter ist, als eine Allerweltsdame, empfangen wird. Diese Scene enthält eine sehr ergötzliche Satire auf den überbildeten Modestyl. Dem Stutzer wird durch seine neue Eroberung der Kopf vollends verdreht, und er sucht nicht einmal einen scheinbaren Vorwand für den Bruch der älteren Verbindung zu finden; der Schwiegervater, hierüber entrüstet, willigt endlich ein,

seine Tochter dem Nebenbuhler Diego's zu geben, und der eitle Geck kehrt am Schlusse, da er erfährt, welcher Streich ihm gespielt worden, beschämt und mit vereitelten Plänen in die Provinz zurück.

Auch das Lustspiel Trampa adelante ist von einer sehr heiteren und belustigenden Intrigue belebt. Don Juan de Lara, ein vornehmer, aber in seinen Glücksumständen wenig begünstigter Cavalier, hat einer jungen reichen Wittwe eine lebhafte Leidenschaft eingeflößt, welche jedoch von ihm, der eine andere Dame liebt, nicht erwidert wird. Don Juan's Diener verfällt auf den Gedanken, diesen Umstand zu benutzen, um seinen Herrn aus der bedrängten Lage zu reißen, in welche ihn seine Armuth versetzt. Er betreibt seinen Plan in aller Stille, denn er fürchtet das Widerstreben seines Gebieters, weiß aber wirklich in schlauer Weise die Wittwe glauben zu machen, daß ihre Neigung Entgegnung finde. Die liebende Dame läßt sich bereit finden, die Summen herzugeben, damit Don Juan's Wohnung mit Bequemlichkeiten, ja mit Luxus ausgestattet werden könne; dem Letzteren wird vorgespiegelt, die Wucherer und Kaufleute hätten ihm Credit eröffnet. Der schlaue Diener hat nun seine ganze List anzuwenden, um die Entdeckung seines Kunstgriffs zu vereiteln oder doch hinauszuhalten; er sucht um jeden Preis eine Zusammenkunft zwischen seinem Herrn und dessen Wohlthäterin zu hintertreiben, spiegelt der Wittwe, welche sich natürlich das Rückhaltende in Don Juan's Benehmen nicht erklären kann, bald dieses, bald jenes Begegniß vor, das ihren Liebhaber bisher behindert habe, sie zu besuchen, sucht den Argwohn der wahren Geliebten Don Juan's zu beschwichtigen und endlich den Letzteren selbst über die Intrigue, in welcher er unwillkürlich eine Rolle spielt, zu täuschen. Dieser Gra-

cioso, eigentlich die Hauptfigur des Stückes, ist einer der vortrefflichsten und belustigendsten unter den Tausenden von ähnlichen Gestalten, welche das spanische Theater aufzuweisen hat, und sämmtliche Scenen, in denen er auftritt, sind von unvergleichlicher Komik. Das Ende der Intrigue, daß sich zum Trost der betrogenen Wittwe ein früher verschmähter Liebhaber einfindet und am Schluße Alle ihre Zufriedenheit erklären, wird man nach dem Anfange vorausgesehen haben.

In De fuera vendrá quien de casa nos echará ist der Anfang dem Acero de Madrid des Lope de Vega, die ganze Handlung aber der Comödie De cuando acá nos vino desselben Dichters nachgeahmt. Zwei junge Cavaliere, die eben von einem Feldzuge in Flandern heimkehren, haben ihr ganzes Vermögen im Spiel verloren. In ihrer Verlegenheit kommt ihnen ein Empfehlungsbrief zu Statten, den ihnen ein Kriegskamerad an seine Schwester, eine reiche, in Madrid ansässige Wittwe, gegeben hat. Sie vertauschen diesen, nur ziemlich allgemein gehaltenen Brief mit einem anderen sehr dringenden, den sie selbst fabriciren, und verfehlen nicht, ihn an seine Adresse gelangen zu lassen. Die Wittwe, eine alte Kokette, nimmt sie äußerst huldreich auf und bietet ihnen während des Aufenthaltes in der Hauptstadt ihre Wohnung an, was sie denn auch mit Freuden annehmen. Kaum haben die beiden Freunde ihr neues Quartier bezogen, so knüpft der eine von ihnen ein Liebesverhältniß mit einer jungen Nichte an, welche von der Wittwe in strenger Hut gehalten wird. Aber ein unerwarteter Schlag droht, sein Glück zu zerstören. Die alte Kokette selbst wirft ein Auge auf den jungen Mann und läßt ihn ihre Leidenschaft deutlich merken; aber er wagt nicht, ihr alle Hoffnung zu rauben, denn er fürchtet, sie werde ihn in ihrem Zorne das Haus räumen heißen. Endlich schlägt sie

ihm gar vor, sie zu heirathen. Um dies Anerbieten zurückzuweisen, ohne sie doch zu kränken, entdeckt er ihr, wie ein großes Geheimniß, daß er ihr Neffe, der Sprosse einer geheimen Verbindung ihres Bruders mit einer flämischen Dame, sei; sie aber, weit entfernt, deshalb ihren Plan aufzugeben, trifft sogleich Anstalt, die nöthige Dispensation für die Heirath zu erlangen, und überhäuft inzwischen den fingirten Neffen mit ihren Liebkosungen. Der Unglückliche steht nun zwischen zwei Feuern, der Zudringlichkeit der Tante und der Eifersucht der Nichte. Vergebens sucht er durch allerhand Kunstgriffe die drohende Heirath hinauszuschieben, vergebens sich der alten Närrin unerträglich zu machen, — der verhängnißvolle Moment rückt immer näher. Die unerwartete Ankunft des Bruders der Wittwe endigt endlich diese Verlegenheit; der alte Kriegsmann geräth, als er den gespielten Streich entdeckt, zuerst in äußerste Wuth, läßt sich aber dann besänftigen und legt die Hand der Nichte in die des Abenteurers, der sich auf so seltsame Weise in sein Haus eingeschlichen hat. — Die Trefflichkeit dieses Lustspiels besteht weniger in der Intrigue, als in des geistreichen Charakterzeichnung, die freilich bisweilen mehr, als eben nöthig wäre, in's Burleske und Caricaturartige übergeht. Namentlich sind zwei Nebenfiguren, die eines pedantischen **Doctor Juris**, der bei jeder Gelegenheit seine lateinischen Gesetzesstellen citirt, und die eines verliebten Narren, der jeder Dame, die er erblickt, Anträge macht und sich jedesmal einen Korb holt, mit unübertrefflicher komischer Kraft und mit ergötzlichster Laune geschildert. Beachtenswerth und ganz besonders charakteristisch ist auch noch die Scene, wo ein Neuigkeitskrämer oder vielmehr Geschichtenerzähler auf den Stufen der Kirche San Felipe eine Menge Neugieriger um sich versammelt hat,

und die absurdesten Fabeln, die er vorträgt, wie Evangelien von ihnen aufgenommen werden.

In La ocasion hace al ladron hat Moreto, wie schon gesagt, einen großen Theil von Tirso's Villana de Vallecas wörtlich beibehalten und das Stück seines Vorgängers durch Hebung mehrerer Unwahrscheinlichkeiten und durch Weglassung einiger Längen zu verbessern gesucht; aber er that einen großen Fehlgriff in der Hauptabänderung, daß er die Figur der Bäuerin wegfallen ließ. Er glaubte, das Lustspiel würde an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn Violante, um nicht von ihrem Bruder und Liebhaber erkannt zu werden, Studententracht annähme; auch hielt er es vermuthlich für unschicklich, daß die Valencianerin neben den Liebeserklärungen des Don Juan auch noch welche von einem Bauerburschen anhörte; allein er übersah, daß aus diesen Gebrechen Schönheiten hervorgingen, für welche er nichts Aequivalentes zu substituiren hatte. In der That ist die Villana de Vallecas bei allen ihren Fehlern im Plan und in der Oekonomie ein höchst reizendes Stück voll idyllischer Anmuth und zugleich kaustischer Schärfe der Satire; die Ocasion hace al ladron dagegen kann mit aller ihrer Correctheit nur für eine Comödie von ziemlich gewöhnlichem Schlage gelten.

Die Intrigue von No puede ser guardar una muger ist ganz nach Lope's Mayor imposible, nur daß hier die Handlung nicht an einem Hofe, sondern ganz in bürgerlichen Verhältnissen spielt. Da im vorigen Bande der Inhalt von Lope's herrlichem Lustspiel angegeben worden ist, so brauchen wir auf den von Moreto's Nachahmung nicht näher einzugehen; dieselbe scheint uns an Anmuth und poetischem Colorit weit hinter ihrem Vorbilde zurückzustehen.

In El parecido en la corte hat Moreto offenbar die Entretenida des Cervantes vor Augen gehabt, aber hier müssen wir ihm das Verdienst zuerkennen, sein Muster in Plan und Ausführung übertroffen zu haben; übrigens ist in diesem Parecido noch außerdem der erste Theil von Tirso's Castigo del Penséque stark benutzt worden. — Don Fernando de Ribera hat, in Folge eines Zweikampfes, plötzlich seine Vaterstadt Sevilla verlassen und sich nach Madrid flüchten müssen, wo er sich denn für den Augenblick in großer Verlegenheit befindet. Zufällig ist er in den Gesichtszügen einem gewissen Don Lope de Lujan, welcher seine Familie seit lange verlassen hat, täuschend ähnlich. Der Vater dieses Don Lope begegnet dem Fernando, glaubt in ihm seinen Sohn zu erkennen, umarmt ihn mit lebhaften Freudenbezeugungen und theilt ihm sogleich die Nachricht von einer sehr reichen Erbschaft mit, die ihm während seiner Abwesenheit zugefallen sei. Don Fernando ist anfänglich in hohem Grade erstaunt und will den Irrthum berichtigen, aber sein schlauer Diener Tacon verfällt auf den Gedanken, denselben zu ihrem beiderseitigen Vortheil zu benutzen, sucht seinen Herrn zum Schweigen zu bringen und betheuert dem Vater, daß er wirklich seinen Sohn vor sich habe, welcher durch eine schwere Krankheit gänzlich des Gedächtnisses beraubt sei und nur aus diesem Grunde seine Identität ableugne. Der leichtgläubige Vater setzt, im Rausche der Freude über das Wiederfinden seines Sohnes, in diese Erklärung keinen Zweifel. Von diesem Augenblicke an dient Alles, was den Irrthum aufklären könnte, nur zur Bestätigung des von dem Gracioso angestifteten Betruges. Vergebens fährt Don Fernando fort, gegen die Lügen seines Dieners zu protestiren; der Alte sieht darin nur neue Beweise des traurigen Geisteszustandes, in den ihn seine Krankheit ver-

setzt habe, und überhäuft ihn um so mehr mit väterlicher Zärtlichkeit und sorgfältiger Pflege. Bald fängt jedoch auch Fernando an, sich in sein Schicksal zu finden, denn er hat in seiner vorgeblichen Schwester eine junge Dame erkannt, durch deren Schönheit er schon früher gefesselt worden war, und von diesem Augenblick an widerstrebt ihm die fingirte Verwandtschaft nicht mehr; indem er nun zu jeder Stunde Zutritt zu Ines hat, welche ihn als ihren Bruder mit ihren Liebkosungen überhäuft, darf er zugleich unter dem Mantel seiner Geistesabwesenheit das verwandtschaftliche Verhältniß auf Augenblicke vergessen und sich einer lebhafteren Zärtlichkeit hingeben. Diese Situation ist ganz aus der Entretenida, aber mit ungleich größerer Kunst und wahrhaft bewundernswerther Feinheit behandelt. Endlich kommt der wirkliche Bruder an; er wird anfänglich für einen Betrüger gehalten, und hat Mühe, seine Identität zu beweisen; als aber die letztere außer allen Zweifel gestellt wird, bequemt sich der Vater, den Don Fernando als seinen Schwiegersohn willkommen zu heißen.

Eine ächte Comedia de figuron, in welcher ein im burleskesten Caricaturstyl gezeichneter eingebildeter und prahlhafter Narr als Mittelpunkt der Handlung dasteht, ist El Marques del Cigarral. Der Held ist eine Art von Don Quijote oder vielmehr ein Don Ranudo de Collibrados, der über das Lesen seiner Adelsbriefe und das Zählen seiner Ahnen den Verstand verloren hat.

Einer anderen Sphäre, der des reinen Intriguenspiels, gehören La confusion de un jardin und Los engaños de un engaño an. Hier war es dem Moreto darum zu thun, in künstlichen Verwickelungen mit Calderon zu wetteifern, und es ist ihm namentlich in dem ersten dieser Stücke gelungen, nach Allem, was sein großer Vorgänger auf diesem Gebiete

geleistet, doch noch neu zu sein und ein aus den gehäuftesten Zufällen geschürztes Imbroglio in der allerüberraschendsten Weise zu lösen.

Aber das Höchste, was Moreto geleistet, und ein Werk, das seinem Namen allein einen unvergänglichen Ruhm sichert, ist die Comödie El desden con el desden. Wir haben hier ein Lustspiel von größter Feinheit und Vollendung, in welchem sich psychologische Tiefe und innige Wahrheit der Seelenschilderung mit einer reichen und spannenden Intrigue, die sorgfältigste und liebevollste Pflege des Details mit einer wunderbar effektreichen Combination zum Ganzen verbindet. Das zum Grunde liegende Thema (die Bezwingung des Kaltsinns in einem weiblichen Herzen dadurch, daß der Liebende noch größere Kälte fingirt) war schon mehrfach, namentlich von Lope im Los milagros del desprecio und La hermosa fea, behandelt worden, und es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß Moreto die erste Idee zu seinem Gedichte aus diesen Stücken geschöpft habe (außerdem scheint ihm noch Tirso's Zelos con zelos se curan gegenwärtig gewesen zu sein); allein dieser Vorwurf ist hier mit so unvergleichlicher Ueberlegenheit durchgeführt, daß der späteren Bearbeitung der Preis vor allen früheren zuerkannt werden muß. Den Inhalt des auf fast alle europäische Bühnen übergegangenen Stückes und namentlich das äußere Gerüst der Handlung als bekannt voraussetzend, wollen wir nur in einigen Andeutungen die Feinheit bemerklich machen, die der Dichter in der Gestaltung des Stoffes gezeigt hat. Er will uns schildern, wie ein kaltsinniges und jeden Gedanken an Vermählung zurückweisendes Weib am besten dadurch umgestimmt und der Gewalt der Liebe zugänglich gemacht werde, daß man ihren Stolz beuge. Zu diesem Zwecke zeigt er die Prinzessin Diana von drei Be-

werbern umgeben; zwei von diesen bemühen sich vergebens, durch alle möglichen Huldigungen ihre Gunst zu erlangen, der dritte aber, Prinz Carlos, schlägt den richtigen Weg ein, indem er, auf den Rath seines schlauen Dieners Polilla, seine Liebe hinter dem Schein der Gleichgültigkeit verbirgt und den Trotz durch Trotz zu bezwingen sucht. Diana fühlt sich durch die Kälte des Prinzen sogleich in ihrer Eitelkeit verletzt und geht nun darauf aus, ihn zur Liebe zu entflammen, um sich dann an dem Ueberwundenen durch Spott und Hohn rächen zu können. Carlos ist in seiner Rolle noch nicht ganz fest; er glaubt in der Verstellung der Prinzessin wirkliche Neigung zu sehen, und bekennt ihr seine Empfindung. Diana ergießt die ganze Fülle ihres Spottes über den Besiegten; aber dieser, seine Uebereilung erkennend, faßt sich auf der Stelle wieder, und sagt, es sei der klugen Fürstin doch wohl nicht entgangen, daß er, eben so wie sie, nur ein launiges Spiel mit einer seinem Herzen fremden Empfindung treibe. Durch diese Erklärung wird Diana's Stolz auf's empfindlichste verletzt, und ihr Bestreben, sich den Prinzen unterwürfig zu machen, geht mehr und mehr in wirkliche Leidenschaft über. Sie wendet nach einander alle Mittel auf, von denen sie hoffen darf, daß sie Carlos verliebt machen werden; aber dieser behält mit Bezwingung seines innersten Gefühls die Maske der Gleichgültigkeit bei. Nachdem Diana alle Kunstgriffe zur Bestürmung seines Herzens erschöpft hat, versucht sie es mit der Eifersucht, und erklärt ihm, sie sei entschlossen, sich dem Wunsche ihres Vaters zu fügen und sich mit dem Prinzen von Béarn zu vermählen. Carlos, durch seinen Diener von dem eigentlichen Zweck dieser Worte unterrichtet, läßt sich nicht außer Fassung bringen, sondern entgegnet, er habe einen ähnlichen Entschluß gefaßt, indem er beabsichtige, ihrer Hofdame, der schönen Cynthia,

seine Hand anzutragen. Durch diese Erklärung geräth Diana außer sich; ihre Eifersucht, ihr Unwille verrathen die immer mächtiger lodernde Flamme der Liebe in ihrem Herzen. Carlos glaubt nun, seines Sieges gewiß sein zu können. Um Diana zur Erklärung zu bringen, theilt er dem Prinzen von Béarn mit, die Wahl der Prinzessin sei auf ihn gefallen. Eben meldet der Beglückte dem Vater Dianens den Entschluß der Tochter, als die Letztere im Hintergrunde der Scene auftritt. Carlos, welcher allein die Lauschende wahrnimmt, erklärt nun, daß, obzwar er sich durch den Besitz von Cynthia's Hand beglückt fühlen würde, er doch die höchste Entscheidung der Diana überlasse. Diese, hervortretend, fragt den Vater, ob er ihr die Wahl zwischen den drei Prinzen anheimstelle, und nachdem ihr, mit Einstimmung der drei Freier, dieses Recht zugestanden ist, begrüßt sie denjenigen als Gemahl, der ihren Trotz durch noch größeren Trotz besiegt hat. — Dies der dem Drama zu Grunde liegende Ideengang und ein Schattenriß des Gemäldes, bei dem man sich die weichsten und wärmsten Pinselstriche, die glänzendste Farbengebung hinzudenken möge, um einen ungefähren Begriff von dem Original zu erhalten. Gedankengehalt und Leidenschaft, Gemüth und Witz, Liebesschwärmerei und schalkhafte Laune, die schärfste Zerlegung des menschlichen Herzens und poetischer Schwung sind in diesem Gedichte zu einem so herrlichen Ganzen verschmolzen, daß die Literatur aller Völker nur wenige Perlen von gleicher Reinheit besitzt.

In jener Gattung des Lustspiels, welchem El desden con el desden angehört, und welche wir die höchste nennen möchten, hat Moreto leider nichts weiter geschrieben. Nur La aprehension de la voz könnte noch etwa hierher gerechnet werden; dieses Stück, das, wie Calderon's Desdicha

de la voz, die Macht des Gesanges über das menschliche Herz schildert, zeigt, wenn auch nicht die ganze Fülle, so doch einen Abglanz jenes romantischen Zaubers, der in der „Doña Diana" weht.

Matos Fragoso.

Juan de Matos Fragoso war nach N. Antonio ein Portugiese von Geburt [103]). Ein erster Band seiner Comödien, dem keine weiteren gefolgt zu sein scheinen, erschien zu Madrid im Jahre 1658 [104]); einzeln gedruckte Schauspiele von ihm sind aber noch an fünfzig vorhanden.

Dieser Dichter war kein Genius in dem höheren Sinne, wie Lope de Vega und Calderon, keiner von Jenen, die mit siegender Geisteskraft die Kunst auf noch unbetretene Pfade führen: aber er besaß eine ungemeine Beweglichkeit und Geschmeidigkeit des Talents, um in den auf dem spanischen Theater einmal hergebrachten Weisen fortzudichten. Große Originalzüge darf man bei ihm nicht suchen und überhaupt nur selten etwas von dem, was die größte Höhe und Tiefe der

[103]) N. Antonio sagt: Lusitanus ex oppido Alvito. Die Latinisirung der spanischen Ortsnamen macht es oft sehr schwer, dieselben zu erkennen. Ist die Stadt Elvas in Alentejo gemeint?

[104]) Primera parte de Comedias de Don Juan de Matos Fragoso, Madrid 1658. Die darin befindlichen Stücke sind:

El hijo de la piedra. Amor, lealtad y ventura. El traidor contra su sangre. La devocion del Angel de la Guarda. La tia de la menor. El marido de su madre. Los indicios sin culpa. El Genizaro de Ungria. Callar siempre es lo mejor. El yerro del entendido. Con amor no ay amistad. El amor hace valientes.

Kunst ausmacht; aber seine Stücke sind reich an allen den Vorzügen, die man als die mehr äußerlichen der spanischen Comödien bezeichnen kann; sie haben einen wohlberechneten Bau, complicirte und doch klare Verwickelungen, viel Leben und Bewegung, Kraft und Würde, und glänzen durch eine eben so reiche und elegante als edle Sprache, die sich fast durchgängig von Schwulst und Ziererei frei hält. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, durften sie eines entschiedenen Erfolges auf der Bühne sicher sein, und sie haben denselben theilweise bis auf den heutigen Tag behauptet.

In Absicht auf die Benutzung der Arbeiten früherer Theaterdichter war Matos Fragoso eben so wenig scrupulös, wie Moreto. Manche seiner Comödien sind nur Nachahmungen und Ueberarbeitungen von älteren, zu seiner Zeit in Vergessenheit gerathenen, und er hat in solchen Umgestaltungen der Werke anderer Autoren nicht selten viel Takt und kritischen Scharfsinn bewiesen. So liegt einem seiner berühmtesten Stücke, El villano en su rincon, ein gleichnamiges von Lope de Vega zu Grunde, aus welchem ganze Scenen beibehalten worden sind. Matos hat Alles, was seinem Vorgänger geglückt war, aufgenommen; allein das ältere Drama ist eigentlich nur ein heiteres Lebensbild, in welchem die behagliche Selbstständigkeit eines Landmannes dem Könige gegenüber in anmuthigen Farben ausgemalt wird, das eigentlich Dramatische steht sehr im Hintergrunde; in dem Villano unseres Dichters dagegen ist die Frische und anziehende Heiterkeit einer idyllischen Schilderung desselben Vorwurfes mit einem viel durchgreifenderen und alle Scenen eng verknüpfenden Interesse verbunden. Deuten wir die Handlung kurz an. Alphons der Weise (denn diesen hat Matos statt des Königs von Frankreich substituirt) und sein Hofcavalier, Don Gutierre

haben Beide eine heftige Liebe für Beatriz, die schöne Tochter des reichen Landmannes Juan gefaßt, und begeben sich, ohne Einer des Andern Neigung zu kennen, verkleidet auf das Gehöft von deren Vater. Dieser nimmt seine Gäste mit der zuvorkommendsten Höflichkeit auf; der König findet großes Gefallen an ihm, und deutet es ihm auch nicht übel, als er seine Unabhängigkeit über Alles preist, versichernd, daß er sich nie würde entschließen können, sie mit dem Glanze des Hoflebens zu vertauschen. Der in seiner Selbstständigkeit glückliche Bauer spricht übrigens, bei aller Geringschätzung der äußeren Größe, mit aufrichtiger Verehrung von seinem Könige, und betheuert, daß er demselben nöthigen Falles sein ganzes Vermögen und selbst seine Kinder geben würde. In der Nacht treffen sich der König und Don Gutierre in dem Gemache der schönen Beatriz, und entdecken so gegenseitig ihre Leidenschaft; der Unterthan will dem Könige weichen, aber dieser tritt mit edlem Sinne zurück, bekämpft seine Neigung und überläßt Beatriz an Gutierre, indem er ihm jedoch einschärft, nicht an der Achtung gegen die Tochter des braven Landmannes zu freveln; hierauf nimmt er, ohne daß er sich zu erkennen gegeben, von Juan Abschied. Gutierre, von der Leidenschaft fortgerissen, vergißt indessen bald die Mahnung des Königs und weiß Beatriz durch ein falsches Eheversprechen zur Gewährung des letzten Zieles seiner Wünsche zu bestimmen; nachdem er dieses erreicht, verläßt er das unglückliche Mädchen. Der König erfährt die schmähliche That und beschließt, die darin liegende Beleidigung gegen ihn und gegen seinen trefflichen Wirth zu rächen. Er sendet an Juan und verlangt zuerst, um seine Treue und die Aufrichtigkeit seiner Rede zu prüfen, daß er ihm eine bedeutende Summe Geldes schicke. Der Vasall gehorcht augenblicklich. Ein zweites Schrei-

ben fordert die Auslieferung seiner Kinder, so wie daß er sich sofort selbst an den Hof begebe. Auch diesem Verlangen fügt sich Juan, wenn auch nicht ohne Unmuth. Der König, in welchem der Ankömmling mit großem Erstaunen seinen früheren Gast erkennt, empfängt und bewirthet ihn ganz in der nämlichen Weise, wie er von ihm behandelt worden ist. Es werden drei Schüsseln herbeigebracht, auf denen Scepter, Schwert und Spiegel liegen. „Das erste — spricht er — ist das Zeichen der Macht, welche alle meine Unterthanen anerkennen müssen; der zweite bedeutet, daß der König ein Spiegel des Adels ist, dessen Strahlen bis in die niedrigste Hütte dringen; das Schwert aber, der Rächer alles Unrechts, soll einen Verräther treffen, der gewagt hat, Dich zu entehren." Gutierre wird hereingeführt und sein Haupt soll als Sühne des vollbrachten Frevels fallen; die Fürbitten Juan's und der Beatriz aber besänftigen den Zorn des Königs; Gutierre reicht der Beatriz die Hand; Alfonso gibt der letzteren eine königliche Mitgift und erhebt Juan, als ein Muster von Loyalität und Edelsinn, in den Ritterstand.

Wenn Matos Fragoso sich nun mehrfach an die Arbeiten anderer Dichter angeschlossen hat (La venganza en el despeño z. B. ist eine Umarbeitung von Lope's Principe despeñado; El Hijo de la piedra lehnt sich an Tirso's Eleccion por la virtud), so darf man ihm doch keineswegs Mangel an eigener Erfindungskraft Schuld geben; denn es finden sich einige Stücke von ihm, die sich gerade in dieser Hinsicht besonders auszeichnen und, wie es scheint, durchaus kein fremdes Vorbild haben. Vornämlich machen wir auf La Cosaria Catalana aufmerksam, eine in vielem Betracht bewundernswürdige Dichtung voll wahrhaft genialer Züge. Die Heldin Leonarda, ein mit seltenen Gaben aller

Art ausgerüstetes, aber leidenschaftliches und der Sinnenlust ergebenes Weib, läßt sich von einem schlauen Verführer bethören, ihren Eltern und ihrem Bräutigam zu entfliehen. Bald ist der Lüstling des Opfers seiner falschen Vorspiegelungen überdrüssig, und bei der Seereise, welche sie, seinen Verheißungen zu Folge, in seine Heimath Valencia bringen soll, setzt er die Unglückliche, die er durch einen Schlaftrunk der Sinne beraubt hat, auf einen öden Felsen aus. Erwacht, sieht sich Leonarda inmitten des weiten Meeres allein, erkennt, wie sehr sie betrogen worden, und überläßt sich einer rathlosen Verzweiflung. Eben will sie sich, um ihrem elenden Sein ein Ende zu machen, von einer Klippe herabstürzen, als eine Seeräuberschaar sie zur Gefangenen macht. Der Anführer dieser Piraten, Arnaut Mami, von ihrer Schönheit hingerissen, trägt ihr seine Hand an, und sie, deren Herz vor Wuth und Verzweiflung immer mehr verwildert, willigt ein. Nicht lange, so wird Mami im Gefechte mit einem christlichen Schiffe an ihrer Seite getödtet, und sie selbst unternimmt nun an der Spitze der Corsaren, um ihren Grimm gegen die ganze Menschheit zu sättigen, Verwüstungszüge längs der Küsten des mittelländischen Meeres. Diese Abenteuer, die sich freilich besser für ein erzählendes Gedicht, als für das Drama eigneten, wollen wir nicht weiter verfolgen, und es sei nur gesagt, daß der Dichter dabei eine reiche Phantasie und in der Art, wie er Leonarda wieder mit ihren Eltern, ihrem verlassenen Bräutigam und dem treulosen Don Juan zusammenführt, große Kunst gezeigt hat. Besonders wollen wir noch die Scene hervorheben, in welcher Leonarda's, schon durch andere Umstände vorbereitete, endliche Reue und Bekehrung herbeigeführt wird. Die Sünderin ruht Nachts in düsterem Sinnen auf ihrem Lager; hinter der Scene erschallt

dumpfer Gesang von Geisterstimmen, welcher die Vergänglichkeit alles Irdischen schildert, und es erscheint eine Gestalt mit langem weißem Haar und Bart, in der einen Hand einen Sarg, in der anderen Krone und Scepter, auf der Schulter aber einen Spaten tragend.

Leonarda (entsetzt). Wer bist Du, Schreckgebild?

Vision. Die Enttäuschung. Sagen es nicht alle die Zeichen, die ich an mir trage?

Leonarda. Wohin gehst Du?

Vision. In das Meer der Vergessenheit, in den ewigen Schlund des Todes, jenen Hafen, wo das Schiff des Lebens nach jener anderen Hemisphäre unter Segel geht. Sieh' hier die Kronen und Scepter, die Lorbeeren, Mitren, Tiaren und Feldherrenstäbe, die ich mitführe! Sieh' hier den Spaten, mit dem ich die Pforten jenes dunklen Hauses öffne! (Die Gestalt beginnt zu graben und faßt Leonarda bei der Hand, um sie mit hinabzuziehen.)

Leonarda. Laß mich los, entsetzliche Vision! Ich vergehe in Frost und Glut. (Die Gestalt verschwindet in der Oeffnung und erscheint dann wieder, indem sie den Arnaut Mami, blutig und entstellt, hervorzieht.)

Arnaut. Erkennst Du mich?

Leonarda. O nur zu wohl! Welch seltener Anlaß führt Dich zu mir her? Aus welcher Region kommst Du, grauses Gebilde von Eis und Blut?

Arnaut. Ein hohes Geheimniß will, daß ich mich Dir nahe aus jenem Lande, das nie vom Sonnenlicht beschienen wird und die Strahlen der Hoffnung nicht kennt.

Leonarda. Was willst Du von mir?

Arnaut. Dir zeigen, wohin mich der Pfad der Frevel

geführt hat, dem ich gefolgt bin; dazu nöthigt mich die himmlische Gerechtigkeit. Auch Du bist zum Sterben verdammt!

Die Visionen verschwinden und Leonarda ruft voll Schrecken um Hülfe; aber die Erscheinung, welche eigentlich nur die in's Sichtbare getretene Regung ihrer Seele ist, hat ihren ganzen Sinn umgewandelt und der reuigen Buße zugekehrt. Bald darauf wird ihr Schiff von einem christlichen geentert, und in dem Gefechte fällt sie von den Händen ihres Vaters, der das feindliche Fahrzeug befehligt. Erst nachdem er den tödtlichen Streich geführt, erkennt dieser die verlorene Tochter, und während die Ihrigen sie trauernd umstehen, spricht sie: „O ewige Huld, die Du den Sünder suchst und den Reuigen liebst! Wie der Hirsch nach der Quelle, so schmacht' ich nach Dir! Komm, o Bräutigam, den ich beleidigt! Nimm diese Sclavin auf, die vor Deiner Liebe floh, dieses verirrte Schaf, das voll Verlangen nach Deiner Hürde blökt! Ich glühe ganz in heiliger Liebe, bin ganz Glauben und Hoffnung! O Herr, Dein Erbarmen ist größer, als alle Sünden, wären sie auch so zahllos wie der Sand am Meere. Und Du, Vater, gib mir Deinen Segen, denn mein Gatte wartet schon mit offenen Armen auf mich. Jesus! Jesus!" Mit diesen Worten haucht sie die Seele aus.

Ein anderes Schauspiel von Matos Fragoso, welches in hohem Grade durch die Erfindung und durch viele Züge ächter Poesie glänzt, ist El imposible mas facil. Die ungemein große Zahl von anderen Dramatikern, welche noch genannt werden müssen, verhindert uns leider, auf den Inhalt dieses interessanten Stückes einzugehen. So müssen wir es uns denn auch versagen, der übrigen zahlreichen Werke des Matos nähere Erwähnung zu thun; nur auf zwei derselben möge noch hingedeutet werden: auf El marido de su

madre, als auf eine merkwürdige Bearbeitung der bei uns durch das Gedicht Hartmann's von der Aue bekannten Legende von Gregorius auf dem Steine, und auf El yerro del entendido. In letzterem Stücke kommt die Erfindung vor, daß ein Ritter, um die ihm obliegende Rache an einem schlauen und schwer erreichbaren Feinde ausführen zu können, sich wahnsinnig stellt, also ein an den Hamlet erinnerndes Motiv; dies ist aber freilich der einzige Vergleichungspunkt, den das spanische Intriguenspiel mit der englischen Tragödie darbietet. — Im Allgemeinen sei noch gesagt, daß die Schauspiele unseres Dichters, wenn auch ungleich an Werth, doch für fast alle auf dem spanischen Theater einheimische Gattungen einzelne musterhafte Beispiele enthalten, welche sich zwar in einigem Abstande, aber doch nicht unwürdig an die Werke der Meister ersten Ranges schließen.

Christoval de Monroy.

Ueber die Lebensverhältnisse des Christoval de Monroy y Silva wissen wir nichts Anderes beizubringen, als daß er auf dem Titelblatt des von ihm im Jahre 1641 herausgegebenen Epitome de la historia de Troya als Befehlshaber der königlichen Festung von Alcala de Guadaira bezeichnet wird. Nach der Vorliebe zu schließen, mit welcher er in seinen Werken die Oertlichkeiten von Sevilla und überhaupt von Andalusien schildert, scheint er in dieser Provinz zu Hause gewesen zu sein. Sein Auftreten als Bühnendichter muß noch in die Zeit des Lope de Vega fallen, denn des Franzosen Mayret Galanteries du Duc d'Ossune, welche eine Nachahmung seiner Mocedades del Duque de Ossuna zu sein scheinen, kamen schon 1627 auf die französische Bühne (H. Lucas,

Histoire du Théatre français, pag. 386). Seine dramatischen Dichtungen thaten sich genugsam hervor, um selbst unter der ungeheuren Menge derartiger Productionen, welche die Bühne überschwemmten, eine besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen [105]). Sie zeigen große Verwandtschaft mit denen des Rojas, denselben Hang zu Uebertreibungen und phantastischen Seltsamkeiten, dieselbe Neigung, Natur und Wahrheit zu überbieten, und in der Sprache dieselbe Mischung der ungeschminktesten Natürlichkeit mit schwülstiger Ziererei, jedoch mit Uebergewicht der letzteren. Bei dieser allgemeinen Charakterähnlichkeit kommen sie übrigens denen des genannten trefflichen Autors nicht gleich; sie übertreiben deren Fehlerhaftigkeiten, ohne ihre Vorzüge in gleich hohem Grade zu besitzen. Monroy sucht fast immer nur das Excentrische, Wilde und Ungeheure, und in ziemlich allen seinen Stücken finden wir in den Charakteren, wie in dem Ausdruck der Leiden=

[105]) Auf der Columbinischen Bibliothek zu Sevilla fand ich einen alten Band, in welchem die meisten Comödien des Monroy zusammengebunden waren, und welcher sich, nach den handschriftlichen Bemerkungen darin zu schließen, früher im Besitz des Verfassers selbst befunden hatte. Die darin befindlichen Stücke waren: La Alameda de Sevilla y recato en el amor. Fuente Ovejuna Lo que puede el desengaño y memoria de la muerte. La Sirena del Jordan, S. Juan Bautista. Las grandezas de Sevilla, auto sacramental. Todo es industria el amor. Escarmientos del pecado y fuerza del desengaño. El encanto por los zelos y fuente de la Judia. Mudanzas de la Fortuna y firmezas del Amor. La batalla de Pavia. El Pastor mas perseguido. El robo de Elena. El caballero dama. Hector y Aquiles. La destruccion de Troya. El ofensor de si mismo. Los zelos de San Josef. El gigante Cananeo, San Christoval. Los principes de la Iglesia, S. Pedro y S. Pablo. El horror de las montañas y portento de San Pablo. Los tres Soles de Madrid. Las mocedades del Duque de Ossuna. El mas valiente Andaluz.

schaften das Stürmische und Krampfhafte, in der Erfindung das Abenteuerliche und Bizarre vorherrschend, ohne jenen verständigen Sinn, der in den besseren Werken des Rojas das Ausschweifende zügelt, das Uebertriebene adelt. Dieser Uebelstand darf uns übrigens nicht abhalten, unserem Dichter ein sehr bedeutendes Talent zuzugestehen; die Kraft seiner Conception, das Feuer und die Energie seiner Darstellung zeugen laut für das, was er hätte leisten können, wenn ihm etwas mehr Weisheit zur Seite gestanden, wenn er seinem Hange zur Extravaganz nicht allzu sehr nachgegeben hätte. Seine Dramen sind Verirrungen, sind Ausgeburten einer allzugespannten Phantasie; aber man wird zugeben müssen, daß nur ein sehr begabter Geist so habe irren können.

Von seiner Neigung zu dem Außerordentlichen geleitet, hat Monroy sich mit Vorliebe der Schilderung von wilden Leidenschaften, von Ausbrüchen der frevelnden Begier zugewendet. Seine Schauspiele bieten in dieser Hinsicht der Kritik, welche vom Gesichtspunkte der Moral ausgeht, scheinbar große Blößen dar; wir sagen scheinbar, denn nach richtiger Ansicht möchte die kühne Darstellung der sinnlichen Ausschweifungen, wie sie uns hier in großartiger Nacktheit und ohne Lüsternheit entgegentritt, nur für eine verdorbene Phantasie etwas Anstößiges haben. Wichtiger und vielleicht nicht ganz zu beseitigen ist der Vorwurf, daß er der den südlichen Völkern eigenen Rachsucht, welche noch heute in Italien und Spanien die Mordthaten so sehr vervielfältigt, geschmeichelt, daß er die Bewunderung der Zuschauer für glänzende Tapferkeit ohne Rücksicht auf deren Motive, für Verbrechen und blutige Thaten in Anspruch genommen habe. Wir enthalten uns über diesen Punkt weiterer Bemerkungen, und wollen die hierher gehörigen Stücke des Monroy rein als poetische Ge-

mälde von Leidenschaften und Verirrungen, wie sie bei den Südländern nicht selten sind, ansehen. Von diesem Standpunkte aus können wir unsere Bewunderung nicht zurückhalten. In El mas valiente Andaluz wird die furchtbare Einsamkeit der Gebirge und in ihr das blutige Treiben der Räuberbanden mit lebendigster und entsetzlicher Wahrheit geschildert, und das Widerstrebende, was in einem solchen Vorwurfe liegt, verschwindet vor der Großartigkeit der Auffassung, vermöge deren der Held bis zu einem gewissen Grade unsere Sympathie gewinnt; seine Tapferkeit und seine Seelengröße und dabei der Drang der Umstände, welcher seine Waffen gegen die bürgerliche Gesellschaft und die Obrigkeit kehrt, sind so groß, daß man gezwungen wird, momentan für den Geächteten Partei zu nehmen und die Blutrache, die er wegen seiner gemordeten Verwandten und Freunde nimmt, zu rechtfertigen. Und mit welcher Meisterhand ist das Leben der Banditen, ist die an's Wunderbare gränzende Tapferkeit, mit welcher sie ganzen Heeren von Häschern widerstehen, geschildert! Aehnliches wiederholt sich in Lo que puede el desengaño; daß der Held dieses Stücks zuletzt durch eine Art von Wunder gerettet wird, indem das vom Rumpfe getrennte Haupt eines von ihm Ermordeten mahnende Worte der Buße an ihn richtet, darf nicht befremden; denn wir haben hier im Grunde nur eine äußerlich dargestellte Entbindung des guten Elementes, das, wie man von Anfang an sah, in seinem Charakter schlummerte.

In Las mocedades del Duque de Ossuna sind die ausschweifenden Liebesabenteuer und sonstigen übermüthigen Streiche eines jungen spanischen Magnaten mit höchster dramatischer Lebendigkeit geschildert. Wir wollen dieses Stück nicht gänzlich von dem Tadel einer übergroßen Licenz in sitt-

licher Beziehung freisprechen, aber es ist gewiß, daß diese Dinge in jener Zeit, wo man die Prüderie und die conventionelle Sitte der unserigen nicht kannte, mit unbefangenem Auge angesehen wurden; überdies versöhnen die vielen glänzenden Eigenschaften dieses Herzogs von Ossuna und der überall durchblickende edle Kern seiner Seele mit den Ausschweifungen, zu denen ihn sein Temperament fortreißt; man fühlt überall, daß er nach Austobung seines Jugendübermuthes eine Zierde seines Volkes sein werde. Es sei vergönnt, hier eine Scene dieses Drama's, ihrer Curiosität wegen, einzuschalten. Der Herzog von Ossuna befindet sich in Frankreich und verspürt Lust, zu sehen, wie es denn mit dem französischen Theater beschaffen sei. Er tritt in ein Schauspielhaus und man erblickt ihn in einer Loge, wobei offenbar die wirklichen Aposentos des Corral's benutzt wurden.

Herzog (in der Loge). Wie viel Volk hier versammelt ist! Es muß eine berühmte Comödie sein.

Don Miguel. Was läßt sich von französischen Comödien erwarten, die, wie ich höre, alle in Prosa sind!

Carrillo. Ja, im süßen Style der Poesie kommt keine Nation den Spaniern gleich.

Herzog. Allerliebste Damen!

Don Miguel. Das Schauspiel wird gleich anfangen; eben ist König Heinrich eingetreten.

König (in einer anderen Loge). Auf solche Art zerstreue ich mich von den Sorgen der Regierung.

(Auf der Bühne erscheint ein Chor von französischen Musikern. Der Gesang, welcher ihnen in den Mund gelegt wird, ist in einem Kauderwelsch, in dem nur einige wirklich französische Worte vorkommen. Sodann treten zwei Franzosen, ein Herr und ein Diener, auf.)

Diener (auf der Bühne). Also, Monsieur de Boli, Ihr wollt gegen den König von Spanien in's Feld rücken?

Franzose. Ja, und den Tod meines Vaters rächen, der bei St. Quentin geblieben ist.

Diener. Die Spanier bilden sich wegen ihres Indiens sehr viel ein.

Franzose. Und doch haben sie nie eine ruhmvolle That vollbracht.

Mehrere Spanier (in den Logen). Seht Ihr, wie der Herzog plötzlich blaß wird?

Ein anderer Spanier. Geht es uns Allen nicht ebenso?

Franzose. Der König von Spanien bildet sich ein, der Erste zu sein; aber da täuscht ihn sein Dünkel, denn er verdient nicht einmal, Vasall des Königs von Frankreich zu sein.

Herzog (in der Loge). Du lügst, Gavacho [106]), und alle Zuhörer lügen, wenn sie Dir glauben. (Er stürzt auf die Bühne und fällt über die Schauspieler her, auch im Patio greifen die dort anwesenden Spanier die Franzosen an.)

Herzog. Was kümmert's mich, ob der König zugegen ist! Kein Franzose soll am Leben bleiben!

König. Nein, das ist unerhört!

Ein Spanier (im Patio). D'rauf, tapferer Jüngling! Wir wollen unterdeß hier im Parterre Rache für die Kränkung nehmen.

Der Schauspieler (hinter der Scene). Weh' mir! er bringt mich um!

Carillo. Alles geräth in Aufruhr! (Tumult im ganzen Schauspielhause.)

[106]) Ein noch heut zu Tage in Spanien bekannter Schimpfname der Franzosen.

König. Sah man je solche Tapferkeit?

Herzog. Elende, ich will Euch Respekt vor dem König von Spanien beibringen! Kein Mensch in ganz Paris soll am Leben bleiben!

König. He! Wachen, ergreift sie! (Die Spanier kämpfend ab.) Die Tapferkeit dieses kühnen Jünglings setzt mich in Erstaunen! Wie muthig und verwegen er sich bei dem Angriff zeigte! Wer selbst in der Ferne die Ehre seines Königs so vertheidigt, welche Wunder der Tapferkeit muß der erst in dessen Gegenwart vollbringen!

Auch die übrigen Schauspiele dieses Dichters wird man, wie wenig ihre dramatische Gestaltung auch strengen Kunstforderungen Genüge leistet, doch wegen der vielen trefflichen Züge und frappanten, wenn gleich nicht selten auf Kosten der Wahrscheinlichkeit herbeigeführten, Situationen nicht ohne Befriedigung lesen. In Los tres Soles de Madrid und El encanto por los zelos hat Monroy sich in das Reich des ausschweifendsten Wunderbaren gestürzt; aber auch in den Lustspielen aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens, wie z. B. La alameda de Sevilla, El ofensor de si mismo, liebt er das Phantastische und Seltsame. Ein besonderes Merkmal, an dem sie zu erkennen sind, besitzen seine Stücke der letzteren Gattung noch in dem übertriebenen Ton der romantischen Galanterie, der in ihnen vorherrscht und auf ihr Geburtsland, Andalusien, zurückweist, wo sich, nach Alarcon, die Liebesschwärmereien des Amadis am längsten erhielten [107].

[107]
Bien se vé que venis
Al uso de Andalucia,
Donde viven todavia
Las finezas de Amadis.
Comedias de Alarcon I., pag. 115.

Juan Bautista Diamante,

Ritter des Ordens des heiligen Johannes von Jerusalem, ein um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sehr beliebter Theaterdichter. Ein Theil seiner dramatischen Werke erschien gesammelt zu Madrid in den Jahren 1670 und 1674[108]). Es finden sich unter denselben Schauspiele von allen Gattungen, und, wenn auch vieles flüchtig Hingeworfene und Mittelmäßige, so doch Einiges, was unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen darf. Besonders glücklich war Diamante in Darstellungen aus der spanischen Geschichte, und auf dieser Bahn sind nur wenige Dichter mit gleichem Erfolge in die Fußstapfen des Lope de Vega getreten. Vor allen häufig ist sein Cid, oder wie der spanische Comödientitel heißt, **El Honrador de su padre**, genannt worden, und auch in Frankreich hat man die auffallende Uebereinstimmung dieses Stückes mit dem Cid des Corneille bemerkt[109]). Diese Uebereinstimmung ist nicht allein in vielen einzelnen, durch das Drama zerstreuten Passagen, sondern in ganzen Scenen, welche fast wörtliche Uebersetzung sind, so groß, daß die Entlehnung offen zu Tage liegt[110]). Wir müssen unsere früher ausgesprochene Meinung,

[108]) Comedias de D. Juan Bautista Diamante, del Abito de San Juan, Prior y comendador de Moron. Madrid 1670 und 1674. Dos tomos.

[109]) Voltaire in seinem Commentar über Corneille erwähnt zwar den Diamante, schweigt aber über den hier in Rede stehenden Punkt; dagegen hat der Abbé Arnaud denselben schon im vorigen Jahrhundert im 2ten Bande der Gazette littéraire de Paris in's hellste Licht gesetzt.

[110]) Es gebricht uns an Raum, dies hier in seiner ganzen Ausdehnung nachzuweisen, und wir machen nur Beispiels halber auf die zweite Hälfte des ersten Aktes aufmerksam; diese, nämlich die Scene zwischen Diego und dem Grafen, die darauf folgende zwischen Ersterem und sei-

daß in diesem einzigen Falle ausnahmsweise ein Spanier einem Franzosen verpflichtet sein möge, hiermit zurücknehmen. Diese Meinung gründete sich auf den Umstand, daß wir keine Kunde über Diamante aufzufinden vermochten, welche über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hinaufreichte[111]). Bei näherer Prüfung des Honrador de su padre hat sich uns aber nun die Ueberzeugung aufgedrängt, daß dieses Stück zu sehr die Züge eines Originalwerks trage und zu durchgehends im spanischen Nationalstyl gehalten sei, als daß man an Nachahmung eines ausländischen Vorbildes denken könnte; und dieser innere Grund erscheint als genügend, um auch ohne entsprechende äußere Daten die Abfassung vor das Jahr 1636, in welchem Corneille's Cid erschien, zu setzen. Die französische Tragödie stellt sich hiernach als eine Compilation aus Diamante und Guillen de Castro dar. Der Umstand, daß Corneille seine Verpflichtung gegen unseren Dichter verschweigt, beweist nichts gegen die obige Annahme; auch das Geständniß, daß er den Guillen de Castro benutzt habe, hatte er sich erst abnöthigen lassen. — In Bezug auf den Werth des Honrador de su padre müssen wir unser früheres Urtheil, das aus flüchtigerer Betrachtung hervorgegangen

nem Sohn, und endlich der Monolog Rodrigo's sind in dem spanischen und französischen Stücke fast Wort für Wort identisch; dabei muß ausdrücklich bemerkt werden, daß diese Aehnlichkeit nicht etwa aus der gemeinsamen Benutzung des Guillen de Castro herrühren kann, denn bei Letzterem sind die genannten Scenen ganz verschieden.

[111]) Da mir von der großen älteren Sammlung spanischer Comödien, welche den Titel Comedias de diferentes Autores führt und von welcher schon 1636 zu Valencia ein 29ster Theil erschien, nicht die ganze Reihe, sondern nur einzelne Theile bekannt sind, so bleibt noch die Vermuthung offen, daß sich für Diamante's früheres Auftreten auch ein äußeres Zeugniß finden werde.

war, gleichfalls modificiren. Allerdings hat dieses Drama nicht den zauberischen Farbenschimmer der Poesie, nicht jene jugendliche Frische und Gluth, wie die Mocedades del Cid, allein in dem lebendigen Organismus der ganzen Composition, in der überdacht kunstvollen Anordnung des Stoffs, wo nirgends eine müssige Einzelheit den schnellen Fortschritt stört, besitzt es einen Vorzug, dessen das Drama des Guillen de Castro vielleicht nicht in gleich hohem Grade theilhaftig ist, und auf der anderen Seite wird doch auch ein eigenthümlich glänzendes Colorit nicht vermißt. — Als eine Fortsetzung des vorigen, welche die späteren Thaten des Cid darstellt und mehrfach mit dem zweiten Theil der Mocedades correspondirt, ist El cerco de Zamora zu betrachten. Uebrigens muß bemerkt werden, daß diese Schauspiele die des Guillen de Castro nicht in den Hintergrund gedrängt, sondern daß vielmehr die letzteren sich vorzugsweise auf der Bühne behauptet haben.

In El Hercules de Ocaña hat Diamante den berühmten Raufbold Cespedes, der durch seine beinahe unglaubliche Kraft und Tapferkeit ein Liebling der Spanier und gleichsam eine mythische Person ihrer Sage geworden war, zum Helden gewählt. Dieses Stück zeigt nur eine lose verknüpfte Scenenfolge ohne eigentlich dramatische Rundung, und der Dichter hat hier, wie noch in mehreren, Werken, z. B. in El valor no tiene edad und El defensor del peñon eine Art der Composition wieder aufgenommen, wie die verfeinerte Kunst des Calderon sie sich nicht mehr gestattete. Wir wollen diese Weise gegen die Angriffe einer rigoristischen Kritik nicht unbedingt vertheidigen, aber es scheint uns, daß dieselbe mit dem Geiste des Volksschauspiels recht wohl harmonirt; jedenfalls wird man die genannten Schauspiele wegen der Lebendigkeit, mit

welcher sie das Sein und Treiben des spanischen Volks während seiner glorreichen Periode schildern, mit Theilnahme und Genuß lesen; vorzüglich erfreut auch die lebenvolle Charakteristik und die natürliche, sich in zwangloser Bewegung ergießende Sprache.

Diamante's Judia de Toledo behandelt denselben Stoff, den wir schon aus Lope's Paces de los Reyes kennen. „Jede Primadonna des spanischen Theaters — sagt Signorelli — lernt, um ihr Talent glänzen zu lassen, die Rolle der Jüdin von Toledo in Diamante's Stück dieses Namens. Die Handlung fällt in die Regierung Alfonso's VIII. von Castilien, der sieben Jahre lang ein Liebesverhältniß mit einer Toledanischen Jüdin unterhielt. Das Drama beginnt damit, daß Rahel den König anfleht, ein Dekret zurückzunehmen, durch welches er die Verbannung der Juden aus Spanien angeordnet hat; dann schildert es die entstehende und immer wachsende Liebe zwischen den Beiden, und den Schluß bildet endlich der Tod Rahels durch die Hand der aufrührerischen Castilianer. Die Seltsamkeiten des Styls, die Unregelmäßigkeit, die Bouffonerien inmitten der tragischen Auftritte vermögen die Energie und Wahrheit in der Malerei der Leidenschaften und der Charaktere des von Liebe geblendeten Alfonso und der eben so ehrsüchtigen als verliebten Rahel nicht zu verdunkeln.“

Es ist unsere Absicht, künftig nur selten der geistlichen Comödien Erwähnung zu thun, weil dieses Gebiet schon so vielfach betrachtet worden ist; dennoch können wir nicht umhin, auf Diamante's Magdalena de Roma aufmerksam zu machen. Dem, dessen Sinn durch die sogenannte Aufklärung unserer Tage gegen die Poesie des Katholicismus abgestumpft ist, wollen wir es nicht an Sinnen sein, die Vorzüge dieses

Stückes anzuerkennen; aber wir empfehlen dasselbe allen Denen, welche wahre Dichtung auch noch unter fremdartiger Hülle zu würdigen wissen. Mit allen seinen Auswüchsen und seinem übertriebenen Visionswesen zeigt dies Drama in höchst glänzender Weise, welche Mittel zu poetischen Effekten den spanischen Dichtern durch die, ihnen von dem Glauben gestattete und auf der Bühne tolerirte, Verbindung der gemeinen Wirklichkeit mit den erhabensten Wundern der Religion dargeboten waren.

Antonio de Mendoza.

Antonio Hurtado de Mendoza stammte von einer edlen, in den Gebirgen von Burgos einheimischen Familie. Er that sich schon bei Lebzeiten des Lope de Vega als dramatischer Dichter hervor [112]), und eins seiner vorzüglichsten

[112]) In dem Laurel de Apolo wird ihm folgendes Lob gespendet:
La gran montaña, en quien guardada
La fe, la sangre y la lealtad estuvo,
Que limpia y no manchada
Mas pura que su nieve la mantuvo,
(Primera patria mia)
A Don Antonio de Mendoza envia,
Aquel famoso Hurtado
De las Musas, que al monte de Helicona
De las montañas trasladó el cuidado,
Que tan vivos espiritus corona,
A quien Apolo Delphico previene
Tantos laureles como letras tiene
Todo discurso, que su mano escribe,
De las altas ideas que concibe.
Bizarro ingenio dulcemente grave,

Stücke, El Galan sin dama, scheint schon um das Jahr 1620 geschrieben worden zu sein; (es heißt darin nämlich:

Es mas facil que se tope
En el mundo á cada paso
Un Plauto, un Virgilio, un Taso
Que en muchos siglos un Lope!
Avrá escrito novecientas
Comedias —

wir wissen aber, daß die Zahl von Lope's Comödien sich 1620 schon auf mehr als neunhundert belief). Ohne Zweifel war es vornämlich das poetische Talent des Mendoza, welches demselben eine Stelle in der unmittelbaren Umgebung Philipp's IV. verschaffte. Er wurde zum Privatsecretair dieses Monarchen und zum Mitgliede des obersten Rathes der Inquisition ernannt, und erhielt als Zeichen der königlichen Gunst die Comthurwürde von Zurita im Orden von Calatrava. Die Zahl seiner dramatischen Werke ist im Vergleich mit der Fruchtbarkeit anderer spanischer Theaterdichter nicht groß, und beläuft sich, wie es scheint, nur auf acht Comödien [113]).

Raro maestro del hablar süave,
Gallardo en prosa y verso,
Conceptuoso, facil, puro y terso,
Que con la vida de la Virgen bella
Al lado de su Sol parece estrella.

[113]) Sechs derselben stehen in folgender Sammlung von Mendoza's Werken: Obras liricas y comicas, divinas y humanas del canoro cisne, el mas pulido, mas asseado y el mas cortesano Cultor de las Musas castellanas D. Antonio Hurtado de Mendoza. Madrid 1728. Es ist dies ein Wiederabdruck einer schon im siebzehnten Jahrhundert erschienenen, aber mir unbekannt gebliebenen, Ausgabe. Die darin enthaltenen Schauspiele sind: Querer por solo querer. No ay amor donde ay agravio. El marido hace muger y el trato muda cos-

Dieselben zeigen ein sehr gewandtes und leicht bewegliches Talent, aber nicht den Schwung des Gedankens und der Phantasie, der dem großen Dichter eigen ist; sie ergötzen, aber sie reißen nicht mit sich fort. Seine größte Stärke entfaltet Mendoza im Komischen; in El Galan sin dama und Cada loco con su tema hat er lächerliche Charaktere in großer Wahrheit mit überall hervorstrahlendem innerem Leben und mit einer Individualität gezeichnet, wie sie nur aus der feinsten Beobachtung hervorgehen konnte. Man kann diese Lustspiele denen, welche den spanischen Comödiendichtern Menschenkenntniß und treffende Schilderung der menschlichen Schwächen und Thorheiten absprechen, als prägnante Beweise des Gegentheils hinhalten; in der That wüßten wir nicht, daß die genannten Stücke in dieser Rücksicht hinter den besten des Molière zurückständen. Zugleich führt die Intrigue, welche den Charakteren zum Träger dient, die lustigsten Situationen herbei; ein sprudelnder Witz umgaukelt das Ganze und der Dialog ist von größter Behendigkeit. Mehr reine Intriguenspiele mit Hintansetzung der Charakteristik sind Los riesgos que tiene un coche und El trato muda costumbre; auch hier bewegt sich die Handlung mit großer Leichtigkeit und Anmuth, und die Disposition des Plans läßt in der kunstvollen Ineinanderfügung der Scenen nichts zu wünschen übrig. — Für das Tragische reichten die Kräfte des Mendoza nicht aus, und das Bewußtsein hiervon hat ihn wohl bestimmt, es mit einem einzigen Versuche darin bewenden zu lassen. Dieser Versuch ist No ay Amor donde ay agravio, ein Drama,

tumbre. Los empeños del mentir. Mas merece quien mas ama Cada loco con su tema y el Montañes Indiano. Entremes de Micer Palomo; es fehlen aber: El galan sin dama und Los riesgos que tiene un coche.

das in seiner Fabel viele Aehnlichkeit mit dem Arzt seiner Ehre hat, aber vielleicht früher geschrieben ist, als die Calderon'sche Tragödie. Ein Mädchen, das, während ihr Geliebter abwesend ist, von einem zudringlichen Galan besucht wird, sieht sich, da ihr Vater darüber zukommt, von Letzterem gezwungen, dem Besucher ihre Hand zu reichen. Später, als ihr Geliebter zurückkehrt, erwacht die alte Neigung wieder in ihrer ganzen Stärke. Schon ist der Plan zur Flucht gefaßt, als der Ehemann, der Verdacht geschöpft hat, das ehebrecherische Paar überrascht und seiner Rache opfert. An die Tiefe, mit welcher Calderon und auch Rojas ähnliche Stoffe aufgefaßt haben, ist hier nicht zu denken. — Mehrere andere Stücke des Mendoza sind Festspiele für das Buen-Retiro-Theater und, wie es zu diesem Zwecke erwünscht sein mußte, auf viel Theaterpracht berechnet.

Alvaro Cubillo de Aragon.

Nach Nicolas Antonio aus Granada gebürtig. Seine Geburt muß in die ersten Jahre des siebzehnten Jahrhunderts, wenn nicht noch in die letzten des vorhergehenden fallen, denn der genannte Bibliograph führt ein Werk von ihm an (La Curia Leonina), dessen zweiter Theil schon 1625 zu Granada erschienen sein soll. Ueber Cubillo's Lebensverhältnisse sind wir von aller Kunde entblößt. Seine Fruchtbarkeit im dramatischen Fache scheint sehr groß gewesen zu sein. Ein Theil seiner Schauspiele wurde mit anderen Werken von ihm zusammen gedruckt unter dem Titel: El Enano de las Musas, Madrid 1654[114]). In der Dedication dieses Bandes

[114]) Der vollständige Titel ist: El Enano de las Musas, Comedias y obras diversas de Alvaro Cubillo de Aragon. Madrid 1654. Die darin enthaltenen Schauspiele sind folgende:

sagt er, er habe mehr als hundert Comödien verfaßt, beklagt sich aber, daß viele derselben von betrügerischen Buchhändlern mit den Namen anderer Dichter bezeichnet worden seien; so sei der Señor de noches buenas dem Antonio de Mendoza zugeschrieben worden, es zieme sich aber nicht, daß der Name eines großen Mannes, der so Ausgezeichnetes hervorgebracht, durch die Aufbürdung fremder Thorheiten in Mißkredit gebracht werde.

Die dramatischen Werke des Alvaro Cubillo offenbaren kein eminentes Genie, aber eine schöne Naturanlage, die sich fleißig nach den besten Mustern ausgebildet hat; keine überschwänglich reiche Phantasie, aber doch eine Erfindungsgabe, welche ausreichte, um seine Compositionen mit einer hinlänglich interessanten Handlung zu versehen. Wenn es ihnen an hervorragender Originalität gebricht, so erfreuen sie doch durch die geschickte und kunstvolle Verarbeitung des Stoffs, den wohl überdachten Plan und die große Cultur der Darstellung; und sie haben überdies eine ganz besondere Eigenthümlichkeit, die sie inmitten der übrigen Bühnendichtungen der Spanier auszeichnet. Es ist dies eine gewisse anziehende Weichheit und Milde des Gefühls, welche die edle Seite des Menschenherzens mit großer Wärme aufzufassen weiß. Alvaro Cubillo scheint ein zartes, beinahe weibliches Gemüth besessen zu haben, das vor der energischen Darstellung der Leidenschaften zurückbebte, dagegen die Seele, und namentlich die des Weibes, gerne in ihren sanften Regungen belauschte und sich mit be-

La honestidad defendida de Elisa Dido. Los triunfos de San Miguel El rayo de Andalucia. Los desagravios de Christo. El invisible principe del baul. Los muñecas de Marcela. El Señor de noches buenas. El Amor como ha de ser. La tragedia del Duque de Verganza.

sonderer Neigung dem Anmuthigen und Lieblichen, der Schilderung inniger, hingebender Liebe widmete. Diesem Kreise gehören seine besten Werke an, als welche namentlich Las muñecas de Marcela und La perfecta casada zu bezeichnen sind. In dem ersten dieser Stücke ist mit großer Feinheit das erste Aufkeimen des Liebesgefühles in dem Herzen eines eben zur Jungfrau aufblühenden Kindes geschildert, es liegt über dem Bilde dieser Marcela der Hauch einer zarten schwärmerischen Sentimentalität, der doch wieder von frischer Lebensfreude und Naivetät durchdrungen wird und eine ungemein anziehende Wirkung ausübt. Mit gleicher Holdseligkeit ist die Heldin des zweiten der genannten Schauspiele ausgestattet; die göttliche Gesinnung, die Reinheit des Herzens und der Sitte, die in Versuchung, Erniedrigung und Verkennung immer heller strahlt, sind vielleicht nie so verherrlicht worden. Beiden Dichtungen den Stempel der Vollendung aufzudrücken, dient der schöne, klare Strom der Sprache, die Lieblichkeit und gefällige Harmonie des Versbaues. — Auch wo psychologische Schilderungen nicht so in den Vordergrund gestellt sind, liebt Alvaro Cubillo es, die sittliche Stärke, die ausharrende Geduld im Unglück, die Treue und aufopfernde Hingebung in Liebe und Freundschaft hervorzuheben, und er thut dies in einer Weise, die ihm vor der Mehrzahl seiner Zeitgenossen ganz vorzugsweise angehört, indem er die unmittelbare Sprache der Empfindung redet und so eine tiefere Rührung erweckt, als wenn er, wie die meisten anderen Spanier, das Gefühl erst durch den Verstand und die Phantasie hindurchgehen ließe. In dieser Beziehung sei noch auf das schöne und ergreifende Drama El Amor como ha de ser verwiesen. — Unter den übrigen Schauspielen unseres Dichters, in denen freilich die hervorgehobene Eigenthümlichkeit weniger sichtbar ist und die mehr

in den allgemeinen Charakter der spanischen Bühnenstücke übergehen, seien noch folgende genannt. El invisible principe del baul, ein geistvoll ersonnenes, wahrhaft humoristisches Lustspiel, das sich etwa dem Amar por señas des Tirso de Molina vergleichen läßt. — El vencedor de si mismo, aus dem Sagenkreise Karl's des Großen. — Los desagravios de Christo, die Zerstörung von Jerusalem durch Titus. — El Conde de Saldaña, zwei Theile; vielleicht die beste Behandlung der Geschichte des Bernardo de Carpio und diejenige, welche sich am längsten auf der Bühne behauptet hat. — El Rayo de Andalucia; der Held ist der vielgefeierte Bastard Mudarra.

Juan de la Hoz[115]).

Juan de la Hoz Mota, aus einer in Burgos ansässigen Familie stammend, wurde im Jahre 1620 zu Madrid geboren, erhielt im Jahre 1653 das Ritterkleid von St. Jago, dann die Stelle eines Regidor's von Burgos und zuletzt die eines Präsidenten des Vermögensraths von Castilien. Er lebte noch bis gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Unter den vielfachen Geschäften, welche ihm die hohen Aemter, die er bekleidete, aufbürdeten, fand er noch Muße zu dichterischen Arbeiten. Seine Dramen sind jedoch nicht zahlreich. Vorzüglichen Ruhm hat ihm El castigo de la miseria erworben. Diese Comödie wurde in der Zeit, als man treffende Geißelung bestimmter Schwächen und Laster für die wesentlichste Eigenschaft eines guten Lustspiels erklärte, als eins der besten Erzeugnisse der spanischen Bühne angepriesen; die Kunstan-

[115]) Hijos ilustres de Madrid por Baêna.

sicht der Gegenwart, welche in dieser Hinsicht noch andere Anforderungen stellt, kann diesem Urtheil nicht beitreten und höchstens die Lustigkeit einiger Situationen so wie die Eleganz der Sprache rühmen; der Charakter des schmutzigen Geizhalses Don Marcos, eines zehnfachen Harpagon, kann nur Widerwillen erregen, und die Intrigue, wie eine schlaue Abenteurerin ihn durch die Vorspiegelung unermeßlicher Reichthümer, die sie besitze, in ihren Netzen fängt, ist von ziemlich gewöhnlichem Schlage. Ein ungleich höher stehendes Schauspiel von La Hoz ist **El Montañes Juan Pascual y primer Asistente de Sevilla.** Wir dürfen nicht versäumen, den Inhalt dieses merkwürdigen Stückes anzugeben. König Pedro der Rechtspfleger, oder nach dem bekannteren Ausdruck der Grausame, hat sich auf der Jagd in der Umgegend von Sevilla verirrt. Ein Greis, dem er begegnet und dem er sich nicht zu erkennen gibt, bietet ihm für die Nacht ein Unterkommen in seinem Hause an und führt ihn in eine einfache, aber geräumige und von Wohlhabenheit zeugende Wohnung. Bald entspinnt sich zwischen Beiden eine lebhafte Unterhaltung, und der Wirth, der sich als einen zwar nicht adligen, aber aus alt-christlichem Geschlechte entsprossenen Grundbesitzer, Namens Juan Pascual, zu erkennen gibt, spricht sich mit größtem Freimuth ebenso über die Fehler des Königs, wie über die Unruhen, die sein Reich zerrütten, aus. Die Hauptursache dieser Zerrüttung sieht er in dem Mangel einer weise gehandhabten Gerechtigkeit. „Eine Züchtigung, sagt er, erweckt eine heilsame Furcht, eine Hinrichtung ist eine nützliche Lehre; aber wenn das Schwert immer erhoben und mit Blut befleckt ist, so verwandelt sich der Zorn, den man gegen die Schuldigen empfinden sollte, in Mitleid, und daraus entstehen Unzufriedenheit und Unruhen. Die Gerechtigkeit ist ein Attribut der

Gottheit und, so wie diese, müssen diejenigen, welche sie ausüben, Achtung, aber keinen Abscheu einflößen. Wenn der König einen Mann wie mich an seiner Seite hätte, um mit Eifer über seinen Ruhm und über das Wohl des Staates zu wachen, so würde Sevilla bald beruhigt sein." Pedro hat diesen Reden mit gespannter Aufmerksamkeit und mit Wohlgefallen zugehört. Das Eintreten einiger Ritter von seinem Gefolge läßt den Juan Pascual erkennen, wer der Gast ist, mit dem er sich so vertraulich unterhalten hat. Der König aber spricht den Wunsch aus, sein Wirth, dessen Weisheit und Charakter-Unabhängigkeit ihm Achtung eingeflößt habe, möge die Stelle als Assistente. oder erste Magistratsperson von Sevilla annehmen. Juan Pascual macht anfänglich einige Schwierigkeiten wegen der Annahme des ihm angebotenen Postens, allein Pedro läßt nicht ab, in ihn zu dringen.

Juan Pascual. Aber bedenkt wohl, Señor, ich bin hartnäckig, und einen Rechtsspruch, den ich einmal gefällt habe, werde ich selbst auf höheren Befehl nicht zurücknehmen.

König. Alles, was Ihr anordnet, werde ich gutheißen.

Juan Pascual. Wisset wohl: wen ich schuldig befinde, den werde ich züchtigen und dabei keine Ausnahme machen, noch erlauben, daß man die Strenge des Gesetzes durch irgend eine Ausflucht umgehe.

König. Ihr braucht selbst mein eigenes Haus nicht zu verschonen. Ist es genug?

Juan Pascual. Nun wohl, wenn es nicht anders sein kann, so nehme ich die Stelle an.

In den ihm bestimmten Posten eingesetzt, wird Juan Pascual durch die Energie seiner Justizverwaltung, durch die Weisheit und Mäßigung seiner Gerechtigkeitspflege bald der Schrecken der Verbrecher und die Hoffnung aller Wohlgesinn-

ten. Ganz Sevilla gewinnt ein anderes Ansehen; aber der Assistente hat nicht allein mit den Uebelthätern zu thun, auch der König selbst macht ihm zu schaffen, denn Pedro erscheint in diesem Stücke nicht, wie bei Calderon und Moreto, vorzugsweise als Rechtspfleger, sondern mehr mit den düstern Zügen eines argwöhnischen und launenhaften Tyrannen. Immer glaubend, daß seine Gegner, ja seine Verwandten selbst mit verrätherischen Plänen gegen ihn umgehen, will er sein Leben durch ihren Tod zu sichern suchen; das Blut seiner Nebenbuhler soll ihm einen günstigeren Erfolg in seinen Liebesintriguen verschaffen; in anderen Augenblicken aber will er wieder Schuldige, die der Assistente verdammt hat, befreien. Juan Pascual, immer pflichtgetreu und gewissenhaft, aber doch zugleich geschmeidig, weiß indessen den ungestümen Tyrannen, in welchem trotz aller Wildheit seines Charakters noch ein Rest von Gerechtigkeit geblieben ist, gewöhnlich im Zaum zu halten und seiner besseren Einsicht unterwürfig zu machen. Um dieses Motiv, um die Conflicte zwischen der Unterthanenpflicht und der Gerechtigkeit, in welche Juan Pascual geräth, und um die Art, wie er sich durch Charakterfestigkeit und Gewandtheit aus den unzähligen Schwierigkeiten seines Amtes zu ziehen weiß, dreht sich nun das Stück, dessen faktisches Hauptinteresse sich an Folgendes knüpft. Don Pedro faßt, seiner Liebe für Maria Padilla vergessend, eine lebhafte Neigung zu Juan Pascual's eigener Tochter, und macht den Versuch, sich bei Nacht in die Wohnung des Assistenten einzuschleichen. Als ihm ein Diener den Eintritt wehren will, stößt er diesen mit dem Dolche nieder, entrinnt aber, bevor die Nachbaren, durch den Lärm geweckt, herbeikommen. Niemand weiß, wer der Mörder sei. Juan Pascual läßt alle Bewohner der Straße, in welcher das Verbrechen begangen

worden ist, verhaften, vermag aber nichts herauszubringen; nur eine alte Frau, die noch spät bei'm Schein einer Lampe an ihrem Fenster gearbeitet hat, entdeckt, daß sie den König erkannt habe. Der Assistente legt ihr tiefstes Schweigen auf, und leitet das gerichtliche Verfahren in gewohnter Form ein; der König aber befiehlt ihm mit boshafter Ironie, nichts zu vernachlässigen, um den Schuldigen zu entdecken und ihn, ohne Rücksicht auf seine Person, nach aller Strenge des Gesetzes zu bestrafen. Juan Pascual wird hierdurch in keiner Art außer Fassung gebracht; nach kurzer Frist zeigt er dem Könige an, die Untersuchung sei beendigt, der Schuldige entdeckt, und zwar sei das Verbrechen von einem jener hochstehenden Männer begangen worden, für welche man bisweilen die Gesetze zum Schweigen bringe; es möchte daher wohl besser sein, die Sache ruhen zu lassen. Pedro hat durch die Unterbeamten des Assistenten in Erfahrung gebracht, daß dieser Alles wisse; er ist daher um so begieriger, zu sehen, auf welche Art er sich aus der Verlegenheit ziehen werde, und verlangt nochmals, daß der Gerechtigkeit ihr Lauf gelassen werde. Juan Pascual, der sich nur durch einen förmlichen Befehl vor dem Zorn des Königs gesichert wissen wollte, zögert nun nicht länger. Er bittet den König, ihm auf den Platz zu folgen, wo das Verbrechen begangen worden sei und wo es bestraft werden solle. Kaum sind sie angelangt, als ein vor der Wohnung des Assistenten aufgehängter Vorhang zurückrollt; hinter demselben erblickt man die steinerne Statue des Don Pedro und nicht weit davon an dem Fenster, von wo die Alte dem Morde zugesehen hat, eine Lampe. — „Das ist mein Bildniß!“ ruft der König. — „Da seht den Schuldigen,“ erwidert Juan Pascual, „und hier den Richter, der Euch auf seinen Knieen an die Versprechungen mahnt, die Ihr ihm gemacht habt!“ —

Der König schließt den kühnen und edlen Mann in seine Arme und befiehlt, daß zu beständiger Erinnerung an dies Ereigniß die Statue an jener Stelle verbleiben, so wie daß Juan Pascual Zeitlebens seinen Posten als Assistente von Sevilla bekleiden solle [116]).

Antonio de Solis [117]).

Antonio de Solis y Ribadeneyra wurde den 18ten Julius 1610 zu Placencia in Alt-Castilien geboren [118]), widmete sich auf der Universität Salamanca dem Studium der Jurisprudenz, legte sich aber daneben schon früh auf die Dichtkunst, und schrieb bereits in seinem siebzehnten Jahre die mit großem Beifall aufgenommene Comödie Amor y obligacion. Einen besonderen Gönner hatte er an dem Grafen von Oropesa; später wurde er von Philipp IV. zu seinem Secretair ernannt und erhielt eine Stelle in der Staatskanzlei; im Auftrag dieses Königs dichtete er auch verschiedene für die Darstellung am Hofe bestimmte Festspiele. Nach Philipp's Tode wurde ihm das Amt eines Chronisten von Indien (Chronista mayor de las Indias) verliehen, und in dieser Eigenschaft schrieb er sein berühmtestes Werk, die Geschichte der Eroberung von

116) Der Dichter hat diese Entwickelung seines Drama's aus einer alten Tradition geschöpft, die sich in Sevilla von Generation zu Generation bis auf den heutigen Tag fortgeerbt hat. Noch jetzt sieht man in einer engen Straße der Andalusischen Hauptstadt den Rest einer Statue des Königs Pedro, und diese Straße führt noch in Erinnerung an jenes Ereigniß den Namen Calle del Candilejo.

117) Juan de Goyeneche, Vida de Antonio de Solis vor des Letztern Varias poesias sagradas. Madrid 1692. — Nicolas Antonio.

118) Andere geben Alcalá als seinen Geburtsort an.

Mexiko. Auf dem Höhenpunkte seines Ruhmes als Staatsmann, Geschichtschreiber und Dichter, faßte Solis plötzlich den Entschluß, der Welt zu entsagen und in den geistlichen Stand zu treten. Er empfing, 57 Jahre alt, die Priesterweihe, entfernte sich von allen Geschäften und entsagte der Dichtkunst und dem Theater für immer. Ein begonnenes Schauspiel Amor es arte de amar, ließ er unvollendet. Er starb am 19ten April 1686. Seine nicht sehr zahlreichen Schauspiele erschienen zusammen in einem Bande unter dem Titel Comedias de Don Antonio de Solis y Ribadeneyra zu Madrid 1687, und von neuem ebendaselbst 1716. Einige Loas und Saynetes von ihm, so wie das Fragment des unvollendet gelassenen Lustspiels Amor es arte de amar finden sich in den Varias Poesias sagradas y profanas que dexó escritas D. A. de Solis, recogidas por Don Juan de Goyeneche, Madrid 1692.

Die Comödien dieses Dichters haben in der Zeit, als sich patriotische Spanier ihres Nationaltheaters gegen die Anfeindungen der Gallicisten annahmen, und, um ihren Gegnern nicht allzu heftigen Anstoß zu geben, besonders die Stücke zu Gegenständen ihres Lobes wählten, welche am wenigsten gegen die Boileau'schen Regeln verstießen, einen großen Ruf erlangt. Einige Comedias de capa y espada von Solis nämlich besitzen die Eigenheit, daß ihre Handlung in vierundzwanzig Stunden verläuft; was Wunder, daß man sie den Anbetern der Einheiten vorhielt, um ihnen zu zeigen, daß man auch in Spanien nicht immer ganz so barbarisch gewesen sei, wie sie es behaupteten. Bei vielen Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts figurirt daher Solis als einer der ersten spanischen Theaterdichter und noch bei Bouterwek und Schlegel wird ihm, wenn auch nicht aus diesem Grunde,

so doch auf überlieferte Urtheile hin, ein unverhältnißmäßig hoher Rang angewiesen. Aber nur in Rücksicht auf die Eleganz des Styls und die Glätte des Dialogs entsprechen seine Schauspiele ihrem Rufe; es sind niedliche Miniaturgemälde, sauber und zierlich ausgeführt, aber wer nicht geneigt ist, Feinheit und gebildete Technik der Darstellung für die vorzüglichsten Qualitäten dichterischer Werke zu halten, wer zu deren Beurtheilung noch höhere Anforderungen mitbringt, der wird sie ziemlich unbefriedigt aus der Hand legen. In Bezug auf Erfindungsgabe und Einbildungskraft und überhaupt auf jenen inneren Kern, aus welchem die ächte Poesie hervorblüht, kann das Talent des Solis nur ein sehr untergeordnetes genannt werden, und wir glauben, daß man diesem Dichter selbst dann noch fast zu viel Ehre erweist, wenn man ihn unter die Dramatiker vom zweiten Range, und somit etwa mit Guevara und Matos Fragoso auf gleiche Linie stellt.

Hiermit soll Solis nur von der hohen, von ihm usurpirten Stellung auf den bescheideneren Platz, der ihm gebührt, zurückgewiesen werden; seiner Geschicklichkeit im Ersinnen und Anordnen eines Plans, der Lebhaftigkeit, mit welcher er Sitten und Charaktere aufzufassen und darzustellen weiß, der eleganten Präcision seiner Sprache und der Feinheit seines Witzes soll das gebührende Lob nicht versagt werden. Bei der Nennung seiner einzelnen Dramen beginnen wir, wie billig, mit demjenigen, welches in Spanien von jeher am meisten geschätzt worden ist, nämlich mit dem Alcazar del Secreto. Dieses Stück ist dem Entwurfe nach höchst geistvoll und in der Ausführung, wiewohl man sie etwas weniger opernhaft wünschen möchte, klar und verständig. Der Schauplatz ist die Insel Cypern, und schon dieses Local,

das von den spanischen Dichtern häufig gewählt wird, wenn sie für phantastische Begebenheiten einen entsprechenden, von dem Nimbus des Wunderbaren umflossenen Boden suchen, deutet an, was wir hier zu erwarten haben. Sigismund, Prinz von Epirus, hat den Sohn des Fisberto, Königs von Cypern, im Zweikampfe getödtet. Die Schwester des Ermordeten, Diana, wird von ihrem Vater wegen einer Weissagung, welche ihr verkündet, daß sie sich in ihren ärgsten Feind verlieben werde, in einem, von allen Seiten verschlossenen Palaste gefangen gehalten, und zugleich demjenigen zur Ehe versprochen, der den Mörder ihres Bruders tödten werde. Sigismund landet nun, durch einen Sturm verschlagen, an der Küste von Cypern, wo er durch einen unterirdischen Gang Zutritt zu Dianen's Palast erhält, dieselbe sieht und sich in sie verliebt; die von ihm früher verübte That aber und der Umstand, daß Dianen's Hand der Preis seiner eigenen Ermordung sein soll, nöthigen ihn, seinen Namen zu verbergen und sich für Rugero, Prinzen von Creta, auszugeben. Man sieht, daß schon in diesen Verhältnissen der Keim zu einer sehr interessanten Verwickelung liegt; fügen wir hinzu, daß der Dichter nun auch noch den wahren Rugero, der sich in ein Bildniß von Sigismund's Schwester verliebt hat, und ebenso die Letztere nach Cypern führt, so wie daß er zwischen den Liebespaaren eine, theils auf die Verwechselung der Namen gegründete, theils durch andere Umstände gerechtfertigte Eifersucht entstehen läßt und alle diese verschiedenen Fäden mit größter Ueberlegtheit zu leiten weiß: so ist hiermit schon das Urtheil ausgesprochen, daß die Vorzüge des sinnreichen Gedichts dem großen Rufe desselben nicht inadäquat seien.

Von der Gitanilla de Madrid des Solis, welche, wie schon der Titel anzeigt, auf die gleichnamige Novelle des Cer-

vantes, aber außerdem auf ein älteres Drama von Montalvan gegründet ist, sagt Signorelli, der sonst die Spanier nicht eben mit günstigen Blicken ansieht: „Dieses von Celano in's Italienische übersetzte Stück ist im Castilianischen von höchster Anmuth. Die gewöhnlichen Leidenschaften, die Eifersucht, die Liebe, die Zwistigkeiten und die Wiederaussöhnung haben darin ein graziöses und neues Colorit. Die Dauer der Handlung geht nicht viel über vierundzwanzig Stunden hinaus. Wegen der Verwickelung und der Schilderung der allgemeinen Leidenschaften ist diese Comödie auch auf den italienischen Theatern mit Vergnügen gesehen worden; aber es ist unmöglich, außerhalb Spanien's die originellen Züge in dem Gemälde der Andalusischen Zigeuner beizubehalten, welche durch die Darstellung von Eingeborenen noch höheren Reiz erhalten. Mehr als einmal habe ich die Rolle der Preciosa von der vortrefflichen Schauspielerin Pepita Huerta, welche nun seit Jahren todt ist, und von der Carreras, die sich im Jahre 1783, als ich Spanien verließ, schon von der Bühne zurückgezogen hatte, spielen sehen. Beide führten diese Partie unter gleichem Beifall, aber in verschiedener Trefflichkeit, aus. Die Erste ward wegen der natürlichen und edlen Grazie bewundert, welche sie inmitten der Zigeuner-Sprache und Sitten entfaltete; diese schöne Mischung von Grazie, Geist und Adel paßt vortrefflich für ein begabtes und lebhaftes, aber sprödes und launiges Mädchen, von welchem sich zuletzt entdeckt, daß es die Tochter vornehmer Eltern ist. Die Carreras dagegen war in der treuen Nachahmung des Wesens und Seins jener Menschenklasse unverbesserlich [119]." Diese Reize,

[119]) Signorelli, Storia critica de' Teatri. Neue Ausgabe, Neapel 1813. T. VII. pag. 107.

welche die Comödie durch die Darstellung erhalten kann, müssen wir uns hinzudenken, um den Beifall zu begreifen, mit dem dieselbe in Spanien von jeher überschüttet worden ist. Dem ruhigen Leser erscheint die Gitanilla als ein ziemlich ordinäres Theaterstück, welche die Reize der herrlichen Novelle des Cervantes nur in sehr verblaßten Farben wiedergibt.

El Doctor Carlino lehnt sich an eine ältere, unvollendet gebliebene Comödie von Gongora. Der Held ist ein schlechter Arzt, ungefähr wie jener, von dem Tirso de Molina sagt: Er hat mehr Seelen in den Himmel spedirt, als ein Caligula oder Nero; wenn er vorübergeht rufen Alle: da kommt die letzte Oelung [120]). " Dieser Hypokrates beschäftigt sich zugleich mit der Kunst, jungen Leuten bei Liebesangelegenheiten behülflich zu sein, sieht sich aber in seinen Bemühungen beständig durch die Dummheit und Schwatzhaftigkeit seiner Frau gehindert, so daß er neue Ränke und Lügen aufbieten muß, um die angesponnenen Intriguen zum Ziele zu führen. Das hierdurch hervorgebrachte Imbroglio ist lustig, aber ein höherer Werth geht der Posse ab. — In Un Bobo hace ciento haben wir drei sich kreuzende Liebschaften, Täuschungen, Mißverständnisse, Eifersucht, aber dies Alles in einer so wenig neuen und sinnvollen Weise behandelt, daß man die Berechtigung des Autors, ein so abgenutztes Thema abermals vorzunehmen, nicht recht absieht. — Weit rühmender dagegen dürfen wir von Amparar el enemigo und El Amor al uso reden; jenes ist eine sehr in Calderon's Manier gehal-

[120]) Tiene mas almas en el cielo
Que un Caligula ó un Neron;
Donde pasa todos gritan
Allá va la estrema uncion.

tene Comödie, in welcher ein wunderbarer Zufall ein fast humoristisches Spiel mit Lebensverhältnissen treibt, die an sich schon zu den complicirtesten gehören; El Amor al Uso aber schildert in anmuthig scherzender Weise das leichtfertige Treiben und die Flatterhaftigkeit zweier jungen Leute, welche sich gegenseitig die glühendste Leidenschaft heucheln, von denen aber Jeder nebenher noch andere Liebschaften hat.

Salazar.

Agustin de Salazar y Torres, aus vornehmer, mit den ersten Häusern Spanien's verwandter Familie stammend und zu Soria in Castilien (in der Gegend des alten Numantia) geboren, siedelte in seinem fünften Jahre mit einem Oheim, der sich seiner angenommen hatte, nach Amerika über und erhielt seine erste Erziehung in dem Jesuitencollegium zu Mexiko. In den Jünglingsjahren nach Spanien zurückgekehrt, fand er am Hofe Philipp's IV. eine freundliche Aufnahme und erwarb sich durch seine Gedichte und Schauspiele den Beifall und die Freundschaft des Calderon. Später ging er im Gefolge des Herzogs von Albuquerque nach Sicilien, wo er die Stelle eines Capitan de Armas der Provinz Girgenti erhielt. Nach seiner Wiederkehr in das Vaterland lebte er von neuem am Hofe. Er starb zu Madrid im Jahre 1675. Seine gesammelten Werke wurden von Vera Tassis, den wir schon als Herausgeber des Calderon kennen, in zwei Bänden zum Druck befördert [121]), der zweite enthält die Comödien. —

[121]) Cythara de Apolo. Varias poesias divinas y humanas que escriviò D. Agustin de Salazar y Torres y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villaroel, su mayor amigo. 1a parte, Madrid

Salazar wird gewöhnlich als ein Nachahmer des Góngora genannt. In seinen lyrischen Gedichten zeigt er allerdings eine Hinneigung zu dem schwülstigen Styl dieses Dichters, seine Comödien aber sind nur hier und da von einzelnen Flecken des Estilo culto behaftet, im Allgemeinen ist ihre Schreibart bei aller Bilderpracht doch fließend und vortrefflich, und man kann von den meisten derselben rühmen, daß sie eine frische und eigenthümliche Erfindung mit einer wahrhaft poetischen Ausführung verbinden. Zum großen Theil haben sie einen phantastischen und märchenhaften Charakter, der sich in dem Fremden und Wunderbaren der Handlung offenbart und durch die blüthenreiche, poesievolle Darstellung einen noch bunteren Schimmer erhält. Hierher gehören Elegir al enemigo, ein Schauspiel, das schon von Bouterwek mit Auszeichnung genannt worden ist; Tambien se ama en el abismo, El merito es la corona und Santa Rosalia. Mit reicher Farbenpracht der Phantasie hat Salazar auch die Geschichten des Alterthums geschmückt, die er zu Vorwürfen seiner Dramen wählte. Zeugen dessen sind seine luegos olimpicos und Cefalo y Procris. Ganz verschiedenen Geistes dagegen ist dasjenige seiner Dramen, welches den größten Ruf besitzt und sich bis heute auf dem Repertoire erhalten hat, La segunda Celestina. Sittengemälde von so überraschender Wahrheit und so durchaus komischer Anlage, voll so feiner Menschenkenntniß und treffender Satire, wie dieses, sind gewiß in der ganzen Literatur nur wenige zu finden. Die Charakteristik ist meisterhaft gelungen, der Witz, bei aller Schärfe, von großer Anmuth, und in den Situationen be-

1694. — Loas y Comedias diferentes que escriviò D. Agustin de Salazar y Torres. IIª parte, daselbst in demselben Jahre.

wundert man ebenso die Folgerichtigkeit, mit der sie aus der Grundlage der Action entsponnen sind, als die dramatische Lebendigkeit und die Fülle ächter Komik. Die Heldin ist eine verschmitzte Alte, die sich für eine Zauberin ausgibt, aber sich unter dieser Maske eigentlich damit beschäftigt, jungen Leuten Gelegenheit zu zärtlichen Zusammenkünften zu verschaffen. Lange hat sie dies Geschäft betrieben, aber sie fängt sich zuletzt in ihren eigenen Schlingen. Jemand, der sich lange durch ihre Listen hat betrügen lassen, zeigt sie bei der Inquisition an; da sie nun sieht, daß der Ruf der Zauberei ihr den Kopf kosten kann, sucht sie mit größtem Eifer darzuthun, daß alle ihre angeblich magischen Künste auf natürlichem Wege hervorgebracht worden seien; eben so viele Mühe, wie sie sich früher gegeben, um der Kraft ihrer Liebestränke, Amulette und Hexensalben Glauben zu verschaffen, wendet sie jetzt an, um zu beweisen, daß Alles nur Betrügerei gewesen sei. Man will ihr keinen Glauben schenken, und selbst die Richter fürchten während des Verhörs, daß die übernatürliche Macht, die sie ihr zutrauen, ihnen Schaden zufügen könne; sie aber läßt sich alle Personen, welche sich von ihr bezaubert glauben, vorführen, um ihnen zu beweisen, daß sie sie nur hintergangen habe. — Welch ein glücklicher Vorwurf für das Lustspiel dies sei, wird Jedem einleuchten; von der Ausführung aber dürfen wir sagen, daß sie für die Laune und das komische Talent des Dichters einen glänzenden Beleg liefere.

Bevor wir die Musterung der Bühnenliteratur weiter fortsetzen, mögen hier einige Worte über die Kritik dieser Zeit, über die erneuerten Versuche, Dramen im antiken Styl zu

dichten, und über die Sammlungen spanischer Comödien eingeschaltet worden.

Die Partei der Gelehrten, welche zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts so lebhaft gegen die Nationalform des Schauspiels geeifert und die Rückkehr zu den Gesetzen der Alten gepredigt hatte, verstummte schon gegen das Ende von Lope's Lebenszeit fast gänzlich. Der letzte Schriftsteller von Belang, der eine Annäherung an das antike Drama als wünschenswerth aufstellte, war Jusepe Gonzalez de Salas (gest. 1651). Die Auslegung der Aristotelischen Poetik, welche dieser gebildete und geistvolle Mann im Jahre 1633 unter dem Titel Nueva Idea de la Tragedia herausgab, beschäftigt sich in den ersten dreizehn Abschnitten mit der Theorie des Trauerspiels nach den Regeln des alten Philosophen wie auch mit der äußeren Einrichtung der griechischen Bühne den Schluß des Werkes bildet ein Aufsatz: El Theatro scenico a todos los hombres, eine Schutzrede für das Theater im Allgemeinen. Seitenbemerkungen auf die spanische Bühne kommen nur wenige vor, und auch diese wenigen sind keineswegs von jener gehässigen und vornehm absprechenden Art, wie die in den früher erwähnten Werken des Cáscales und Figueroa; der Autor wünscht dem Drama seiner Nation mehr Regelmäßigkeit und strenge Form; aber er sieht dasselbe trotz dem in einem so günstigen Lichte, daß er sagt, das spanische Lustspiel stehe auf einer Stufe, zu welcher das der Alten bei weitem nicht hinaufreiche. — Die im Jahre 1639 gedruckte Idea de la Comedia de Castilla von Joseph Pellicer de Salas de Tovar ist mir nur dem Titel nach bekannt, den Verfasser aber kenne ich aus den Denkschriften auf Lope als einen eifrigen Anhänger des Letzteren und der nationalen Schauspielform. — Aus dem ganzen weiteren Verlauf des

siebzehnten Jahrhunderts läßt sich keine einzige dramaturgische Schrift von einiger Erheblichkeit anführen; die wenigen, welche vorkommen, sind nichts als Streitschriften für und wider die politische und religiöse Erlaubtheit des Theaters; dahin gehört die lateinische Dissertation De hodierna Hispana Comedia in des Juristen Ramos del Manzano Commentar über die Lex Julia et Papia (1678); eben dahin auch eine im Jahre 1682 verfaßte Apologie der spanischen Comödien, und insbesondere der Calderon'schen, von dem Dokt. Manuel Guerra[122]). Die kritischen Urtheile, welche Nicolas Antonio in seiner Bibliotheca hispana (Rom 1672 ff.) über spanische Dramatiker gibt, sind (was einem so gelehrten Manne besonders hoch angerechnet werden muß) durchaus frei von dem **Vorurtheil**, welches allein in der beschränkten Form des Alterthums Heil erblickt. N. Antonio geht so weit, zu sagen, das ganze Alterthum und auch die neueren Jahrhunderte hätten Niemand, der dem Lope de Vega gleichgestellt zu werden verdiene; denn diesem verdanke die spanische Comödie, welche nach Abrechnung einiger geringfügiger Fehler gegen ihre größeren Vorzüge unstreitig für die vortrefflichste der Welt zu erachten sei, ihren Ursprung.

Zeigt das Obige, daß die dem romantischen Schauspiel feindliche Partei durch die allgemeine Stimme der Nation völlig vernichtet worden war, so liefert die geringe Zahl und die kümmerliche Gestalt der in dieser Periode noch versuchten Dramen im antiken Styl denselben Beweis in anderer Art. In der That kann hier kaum ein anderes Stück genannt werden, als der im Jahre 1651 gedruckte Hercules furente y

[122]) Es ist dies derselbe Schriftsteller, welcher oben Seite 45 unrichtig bloß Manuel genannt worden ist.

Oeteo von dem Lyriker Francisco Lopez de Zarate. Es ist kläglich, zu sehen, wie der Dichter dieses ganz mißrathenen Trauerspiels (in welchem zwei Tragödien des Seneca übel verbunden sind) mit ängstlichem Fleiße die Unnatur und den Sprachbombast des Lateiners nachgeahmt und die matte Fabel durch endlose Weitläuftigkeit der Rede noch langweiliger gemacht hat. Dennoch ward dies erbärmliche Produkt eines geistlosen, der herrlichen Zeit und Umgebung, in welcher er lebte, unwürdigen Pedanten von den Gallicisten des achtzehnten Jahrhunderts als eine Zierde der spanischen Literatur gepriesen. — Die „Trojanerinnen" des schon erwähnten Gonzalez de Salas sind nichts als eine Uebersetzung der gleichnamigen Tragödie des Seneca.

„Einem künftigen Geschichtschreiber des spanischen Theaters — sagt Boutwerek — wird es obliegen, bibliographische Nachrichten von den verschiedenen und verschiedenartigen Sammlungen spanischer Schauspiele von mehreren Verfassern zu geben." Diese Pflicht übernehmen wir hiermit. — Dem Betriebsgeiste der Buchhändler konnte der Vortheil nicht entgehen, welchen die Vorliebe des Publikums für das Theater demjenigen verhieß, der die zerstreuten Comödien sowohl bekannter Dichter als auch ungenannter Verfasser gesammelt in seine Hände brächte. Solchen Collectionen konnte, wenn sie auch nicht den gleichmäßigen Werth besaßen, wie die Gesammtausgaben der berühmtesten Autoren, doch der Reiz der Mannichfaltigkeit nicht entgehen. Sobald das spanische Theater in Blüthe kam, tauchten daher auch dergleichen Sammlungen auf, und wir haben schon im vorigen Bande einige derselben, wie z. B. die beiden Bände Comödien Valencianischer Verfasser kennen gelernt; auch der dritte und fünfte Band des Lope de Vega gehört hierher. In viel größerer Zahl aber erschienen

ähnliche, zum Theil sehr bänderreiche Werke in der späteren Lebenszeit Lope's und von da an bis zum Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts. Die beiden größten Sammlungen dieser Art führen folgende Titel: Comedias de diferentes Autores, gedruckt zu Valencia und zu Saragossa, der größeren Zahl der Bände nach schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Nicht leicht möchte es eine größere bibliographische Seltenheit geben, als ein vollständiges Exemplar dieses Werks; mir ist ein solches nie vorgekommen, und nur einzelne Bände sind mir bekannt, z. B. ein 29ster, Valencia 1636, ein 32ster, Saragossa 1640, ein 44ster, ebendaselbst 1652. Die zweite große Sammlung spanischer Comödien begann 1652 unter dem Titel: Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España in Madrid zu erscheinen, und wurde an demselben Druckort bis zum 48sten Bande (erschienen 1704) fortgesetzt [125]). Wohl zu bemerken ist, daß nicht alle Bände denselben Titel führen; so heißt z. B. der 4te Laurel de Comedias, der 14te Pensil de Apolo, der 31ste Minerva comica, welcher Umstand einige Literatoren zu dem Irrthum verleitet hat, die Existenz von eben so vielen besonderen Sammelwerken anzunehmen, als jenes große einzelne Theile mit besonderen Titeln hat. — Eine minder umfassende Auswahl von Comödien findet sich in El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas, dado a luz por Thomas de Alfay, Madrid 1653 sqq., 10 Bände, anderer kleinerer Collectionen nicht zu gedenken. Alle diese Sammlungen (in denen es Regel wurde, daß ein Band immer 12 Stücke enthielt) haben als reichhaltige Repertorien

[125]) Siehe weiter unten das vollständige Inhaltsverzeichniß dieser Sammlung.

der spanischen Bühnenliteratur ihren entschiedenen Werth; aber wir glauben nicht, daß, wie Bouterwek meint, der Geschichtschreiber des spanischen Nationalgeschmacks sie benutzen könne, um zu entdecken, welche Schauspiele zu einer gewissen Zeit in Spanien die beliebtesten gewesen seien; denn alle sind durchaus ohne Auswahl gemacht, enthalten Mittelmäßiges und Schlechtes neben dem Vortrefflichsten, und geben kund, daß die Buchhändler ohne weitere Rücksicht auf Werth und Ruf die Stücke gedruckt haben, welche ihnen gerade zur Hand waren.

Die Schaar der Dichter, welche außer den Genannten zur Zeit Philipp's IV. und Karl's II. für das Hoftheater sowohl als für die Volksbühnen von Spanien arbeiteten, war außerordentlich groß. „Nie wohl — sagt Bouterwek — ist ein dramatischer Dichter auf einer so langen Laufbahn von einer solchen Anzahl von Nebenbuhlern, Freunden und Nachahmern begleitet worden, wie Calderon; genau das halbe Jahrhundert, während dessen er unermüdet für das Theater thätig war, brachte den größten Theil der spanischen Schauspiele hervor, deren Menge bekannter, als ihr Verdienst ist.“ Schwerlich jedoch hatte unser Literarhistoriker einen vollkommen zureichenden Begriff von dem quantitativen Reichthum des spanischen Theaters, denn nur ein sehr geringer Theil selbst der berühmtesten Dramatiker wird von ihm genannt, und zwar auch nur einfach genannt; und wenn er dann diese Wenigen, welche kaum den zwanzigsten Theil ihrer nach demselben Ziele strebenden Zeitgenossen ausmachen, in Bezug auf ihre Zahl und Productivität mit den französischen und italienischen Lustspieldichtern zusammenstellt, so muß man diesen Vergleich ganz

unstatthaft nennen. Es ist wahr, die Menge der Bühnenschriftsteller, welche von den Brüdern Parfait und in der Dramaturgie des Lione Allacci verzeichnet werden, ist groß; aber sie kommt erstens der der spanischen Dramatiker allein aus der Zeit Philipp's IV. nicht gleich, und zweitens wird kein einziger Franzose oder Italiener genannt, der sich an Fruchtbarkeit den Spaniern auch nur angenähert hätte. Man darf es daher als eine unbestreitbare Wahrheit aussprechen, was schon der Italiener Riccoboni und nach ihm Dieze gesagt hat, daß die Spanier mehr Comödien besitzen, als die Italiener und Franzosen zusammengenommen, ja daß man noch ein Paar Völker hinzusetzen könnte, ohne in's Uebertriebene zu fallen. Hiermit soll nur dieser Punkt in das rechte Licht gestellt werden; wir sind dagegen weit entfernt, großes Gewicht auf denselben zu legen, oder der spanischen Schauspielliteratur bloß in Rücksicht auf das Numerische einen Vorzug vor denen der übrigen Nationen einzuräumen. Es sei gerne zugestanden, daß der Strom von Theaterstücken, der sich zu Calderon's Zeit in immer größerer Breite ergoß, viele geringfügige und werthlose Productionen mit sich geführt habe. Gewiß schwellt mancher seichte und mittelmäßige Kopf, der die dramatische Laufbahn mehr aus Eitelkeit und Gewinnsucht als aus Beruf betrat, das Verzeichniß der Bühnendichter an; gewiß haben auch die Begabteren ihren dauernden Ruhm oft dem flüchtigen Beifall der Menge zum Opfer gebracht und durch die Eilfertigkeit, mit der sie schrieben, die Kunst zum Handwerk erniedrigt. Eben so unbestreitbar aber ist, daß die hochausgebildete Technik, die bestimmte, unabänderlich feststehende und durch große Talente allseitig geregelte Form selbst den geringeren Werken dieser Periode einzelne Vorzüge mittheilte und daß der individuellen Begabung oft auf's Glück-

lichste durch den poetischen Sinn, der einmal in dem ganzen Volke verbreitet war, nachgeholfen wurde. Der Einzelne wurde durch die Gesammtheit Aller gehoben, das schwächere Talent entzündete sich an der Flamme der großen Meister und wurde, wenn es nicht mit eigenem Glanze zu leuchten vermochte, doch wenigstens zum Spiegel, der diesen und jenen Strahl in ungetrübter Schönheit auffing. In dieser Rücksicht hat Schlegel ganz richtig gesagt, „daß Alles, was aus der Blüthenperiode des spanischen Theaters herrühre, ohne Ausnahme Aufmerksamkeit verdiene." Diese Aufmerksamkeit mag hier und da auf ein ganz werthloses Produkt stoßen (denn zu keiner Zeit wird es an solchen fehlen, die sich auf ein Feld drängen, für das ihnen aller Beruf abgeht); eben so oft wird sie aber auch da, wo sie es am allerwenigsten erwartet, bei ganz unberühmten oder gar anonymen Autoren einzelnes höchst Bemerkenswerthe finden. — Nach dieser Andeutung verdienen denn sämmtliche Dramatiker aus der Zeit des Calderon unstreitig eine genaue Beachtung. Als wir es unternahmen, das Ganze der dramatischen Literatur der Spanier zu bearbeiten, mußten wir jedoch von vorn herein die Gränzen unserer Arbeit abstecken; nicht alle Dichter konnten mit der Ausführlichkeit, die ihnen an sich gebührt, betrachtet werden, noch war eine Analyse oder Inhaltsangabe auch nur der bemerkenswerthesten unter ihren zahllosen Werken statthaft, wofern diese Geschichte des spanischen Theaters nicht über alles Maaß ausgedehnt werden sollte. Fürchten wir doch schon durch das Gegebene dem Interesse des Publikums für ein so entlegenes Gebiet allzu viel zugemuthet zu haben! Dessen eingedenk, führen wir von jetzt an die noch nicht erwähnten Mitglieder der Schule, als deren Hauptvertreter Calderon, Moreto und Rojas anzusehen sind, in gedrängterer Kürze, uns nur hier und da ein Verweilen gestattend, vorüber.

In jeder Hinsicht einer der bedeutendsten unter den noch anzuführenden Dichtern ist Francisco de Leyba aus der vornehmen Familie der Ramirez de Arellano. Man muß ihn freilich als einen Nachahmer des Calderon bezeichnen, den er namentlich im Styl sehr genau copirte; allein diese Nachahmung ist keine sklavische, sondern die eines begabten und geistvollen Mannes, der sich viele Vorzüge seines Musters wahrhaft anzueignen weiß. In fast allen Stücken des Leyba findet sich Tüchtigkeit der Erfindung und kunstvolle Verschlingung wie Lösung der Begebenheiten; fast überall entspricht die Sorgfalt der Ausführung dem Reichthum der Anlage. Gewiß dürften daher die Werke dieses Dichters eine nähere Prüfung fordern; nur die uns auferlegten Schranken verhindern uns, auf eine solche einzugehen. Leyba's bekannteste Stücke sind die Lustspiele Cuando no se aguarda und La dama presidente, das erste durch reiche Laune und große Kraft der Komik, das zweite durch die glückliche, immer gesteigerte Verwickelung, welche die Erwartung des Zuschauers auf's höchste reizt, ausgezeichnet; allein es ist noch Vieles von ihm vorhanden, was gleicher Aufmerksamkeit werth ist, z. B. das Intriguenspiel El honor es lo primero, welches im Scharfsinn des Plans und der Durchführung mit ähnlichen von Calderon wetteifert; das wunderbare, von reicher Phantasie zeugende und einige Aehnlichkeit mit dem „Leben ein Traum“ darbietende Drama Cueva y castillo del Amor, namentlich aber das mit wahrhaft tragischen Momenten ausgestattete Schauspiel Los hijos del dolor, welches die Geschichte des Johannes Castriot und seines Sohnes, des bekannten Skanderbeg, behandelt.

Besonders berühmt durch sein komisches Talent und den Reichthum seines Witzes machte sich Gerónimo Cancer,

ein am Hofe Philipp's IV. gern gesehener Mann. Seine Burlesken Mocedades del Cid und La muerte de Baldovinos sind von ausgelassener Lustigkeit und gehören zu dem Besten, was das spanische Theater in dieser Art besitzt[124]). Wie sie sich schon durch die Titel als Parodien ernster und heroischer Süjets ankündigen, so erscheinen in ihnen die Helden und Könige der Rittersage durch Alles, was sie sprechen und thun, und durch die Situationen, in welchen sie sich befinden, in lächerlichem Lichte. Man sieht sich gleichsam in eine verkehrte Welt geführt, in welcher Alles, was man sonst als groß und erhaben zu denken gewohnt ist, zur Kleinigkeit und Thorheit wird. Burleske Vorfälle, niedrig-komische Redensarten, Sprichwörter und der Dialekt der untersten Volksklassen werden aufgeboten, um die Zuschauer in einem beständigen Gelächter zu erhalten. Daß auch Possenreißerei bei diesen kecken Sprüngen des Witzes und des Muthwillens nicht ausbleibt, läßt sich denken; allein es ist wohl zu beachten, daß der höchst cultivirte Vers auch den derbsten Späßen eine gewisse Grazie leiht. So zeigt uns denn der Dichter in diesen, in ihrer Art meisterhaft gelungenen Stücken mit genialem Uebermuthe die Kehrseite des Heroismus, und wir lassen es uns gerne gefallen, die Helden, die wir so oft im höchsten Pathos des Tragischen gesehen, hier einmal in dem verzerrenden Spiegel des Grotesk-Komischen zu erblicken. — Von Cancer ist auch das, in Einzelheiten vortreffliche, Lustspiel Dineros son calidad, welches hier und da dem Lope de Vega zugeschrieben wird; außerdem kommt sein Name noch häufig auf den Titeln von Stücken vor, die er in Gemein-

[124]) Sie stehen in den Obras da D. Geronimo Càncer, Madrid 1651, wiedergedruckt Lisboa 1657.

schaft mit anderen Dichtern verfaßt hat. So schrieb er im Verein mit Moreto und Matos Fragoso die beiden Dramen El Bruto de Babylonia (die Geschichte des Nebukadnezar) und Hacer remedio el dolor. — Im Fache der Burlesken zeichnete sich ferner noch Francisco Felix de Monteser aus, dessen Caballero del Olmedo mit Recht vorzüglich geschätzt wird. Ueberhaupt sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß diese Gattung von Stücken zur Zeit Philipp's IV. sehr beliebt war und daß sich in den Sammlungen spanischer Schauspiele viele Comedias burlescas ungenannter Verfasser finden, die an heiterer Laune und scherzender Komik nichts zu wünschen übrig lassen.

Fleißig für die Bühne arbeiteten die Brüder Diego und José de Figueroa y Córdoba, Ritter der Orden von Alcantara und Calatrava. Die meisten ihrer Schauspiele sind von Beiden in Gemeinschaft verfaßt. In denselben verräth sich nur wenig Eigenthümlichkeit und selbstständiges dichterisches Streben; die Erfindung will mehrentheils nicht viel bedeuten, der Reminiscenzen aus früheren Stücken kommen sehr viele vor, und nur die Lebhaftigkeit und Eleganz der Ausführung verdient Lob. Wo diese Dichter einen höheren Aufschwung in das Reich der Poesie nehmen wollen, da erweisen sich ihre Kräfte als durchaus unzulänglich, aber in der mittleren Region, auf welche ihr Talent hingewiesen war, haben sie Erfreuliches hervorgebracht. Mentir y mudarse á un tiempo ist eine glückliche Nachahmung von Alarcon's Verdad sospechosa, La hija del Mesonero wohl die beste Dramatisirung der Ilustre Fregona des Cervantes. Besonderes Interesse hat uns La dama capitan eingeflößt, die Geschichte einer Nonne, welche aus Ueberdruß an dem einförmigen Leben und aus Drang, die Welt zu sehen, ihrem

Kloster entflieht, Männertracht annimmt, sich unter einem Truppencorps anwerben läßt, mit diesem nach den Niederlanden geht und dort bis zum Hauptmann avancirt, bis sie der Macht der Liebe unterliegt und von der Gewalt derselben gezwungen wird, dem Geliebten ihre weibliche Natur zu entdecken. Höchst wahrscheinlich liegt dem Stücke ein wahres Erniguiß zum Grunde; daß dergleichen Begebenheiten, welche Manchen als romanhafte Erfindungen gelten mögen, in Spanien wirklich vorfielen, zeigt die neuerdings von Joaquin de Ferrer herausgegebene Geschichte der Doña Catalina de Erauso oder der „Nonne Fähnrich" (Monja Alferez).

Sehr beträchtlich ist die Anzahl von Schauspielen, welche Fernando de Zarate (nicht zu verwechseln, wie es geschehen ist, mit dem Lyriker Francisco Lopez de Zarate) den Brettern gab. Dieselben zeugen mehr von Verstand und Geschicklichkeit in Verarbeitung eines gegebenen Stoffes, als von eigentlich dramatischem Genie und von Phantasie. Wie reich sie auch an gelungenen Einzelheiten sind, wie feinen Kunstsinn sie auch verrathen, so hinterlassen sie doch im Ganzen einen unbefriedigenden Eindruck, und wir möchten ihnen sogar Nüchternheit und Monotonie vorwerfen. Am berühmtesten und vorzüglichsten darunter ist La Presumida y la Hermosa, und es ist wahr, dieses Stück verbindet eine sehr belustigende Intrigue mit der lebendigen Charakterzeichnung zweier Schwestern, von denen die altere eine anmaßende und gezierte Thörin ist, die jüngere durch ihre natürliche Anmuth und Holdseligkeit jedes Herz gewinnt; allein wir vermissen auch hier den dichterischen Hauch, der die einzelnen wohlgetroffenen Züge erst verschmelzt und ihnen wahrhaftes Leben gibt. Neben dem genannten haben unter Zarate's Stücken Mudarse por mejorarse und El maestro de Alejandro den meisten Ruf.

Antonio Coello oder Cuello stand zuerst in Diensten des Herzogs von Albuquerque, ward dann Capitän der Infanterie und Ritter des St. Jago-Ordens, und starb im Jahre 1652. Er schrieb mehrentheils im Verein mit anderen Dichtern, und die Zahl der Stücke, an denen er auf diese Weise Theil hat, ist nicht unbeträchtlich. Ihm allein legen alte Sueltas die Comödie Dar la vida por su dama ó el Conde de Sex bei, und diese Bezeichnung wird auch wohl die richtige sein, nicht jene neue, ganz willkührliche und auf gar keine Gründe gestützte Annahme, welche sie Philipp dem Vierten zuschreibt. Das Stück hat mehr durch Zufall und wegen der angedeuteten Supposition, als durch irgend ein hervorstechendes poetisches Verdienst, großen Ruf erlangt; da Lessing in der Dramaturgie eine weitläuftige Analyse desselben gegeben hat, so wollen wir auf letztere verweisen und lieber auf einige Dramen aufmerksam machen, die Coello in Gemeinschaft mit Rojas und Luis Velez de Guevara verfaßt hat. Unter diesen ist Tambien la afrenta es veneno in seinen beiden ersten Akten meisterhaft, auch der dritte hält sich anfänglich noch auf derselben Höhe, aber der Schluß fällt zu sehr in's Uebertriebene. El Catalan Serralonga enthält eine lebendige Schilderung der Parteikämpfe, welche Barcelona im Mittelalter verheerten; der Held ist eine sehr anziehende Figur, ein ursprünglich edler Mensch, der durch den Drang der Verhältnisse zum Verbrechen getrieben wird und dann im zerstörenden Kampfe wider die ganze Menschheit unter der Last der ersten Schuld dem Abgrunde des Verderbens entgegenwankt. Die Comödie La Baltasara ist schon bei Gelegenheit der Schauspielerin, von welcher sie den Titel führt, genannt worden. Mehr wegen ihrer Curiosität, als wegen des poetischen Werthes, der nur gering ist, kommen wir hier auf

dieselbe zurück. Der Inhalt ist, daß die gefeierte Baltasara inmitten der Triumphe, welche sie auf dem Theater feiert, plötzlich den Entschluß faßt, sich von den Brettern zurückzuziehen und als Einsiedlerin ein gottgeweihtes Leben zu führen. Der erste Akt hat wegen der lebendigen Schilderung des spanischen Bühnenwesens jener Zeit Interesse. Die Schauspielertruppe des Heredia spielt in Valencia im Corral de la Olivera. Zuerst tritt ein Bedienter auf und klebt einen Anschlagzettel, der die Aufführung einer neuen Comödie ankündigt, an die Straßenecke. Dann erscheint das Innere des Theaters, und man sieht im Patio die Verkäufer, wie sie Nüsse, aragonische Aepfel, Mandelkuchen u. s. w. anbieten; Lastträger bringen die Kleiderkoffer der Comödianten; Baltasara und die Graciosa finden sich ein; die Zuschauer verlangen ungeduldig den Anfang des Schauspiels und rufen: Salgan, salgan, empiezen! Baltasara erscheint zu Pferde in der Rolle einer Sultanin. Inmitten ihrer Rede geräth sie in Verwirrung und stellt moralische Betrachtungen an, welche nicht zu ihrer Rolle gehören. Endlich, von frommer Begeisterung hingerissen, bricht sie in die Worte aus: „Hinweg, ihr Zierden der Welt, hinweg thörichter Schmuck, der mir in dieser trügerischen Farçe nur zum Zeugen des Verbrechens gedient hat!“ wirft ihr Theaterkostüm ab und eilt davon. Die Zuschauer verlangen ihr Wiederauftreten; der Eine ruft aus den Aposentos, der Andere von den Gradas; der Gracioso (der Mann der Baltasara) und der Director Heredia treten auf, um das Publikum zu beruhigen, und so endet der erste Akt. Im zweiten und dritten wird dann die Buße der Baltasara geschildert, so wie die Anfechtungen, mit welchen der Teufel sie, obgleich vergebens, zum Rückfall in ihr früheres Leben zu bewegen sucht.

Geronimo de Cuellar stand bei Philipp IV. hoch in Gunst und ward 1650 mit dem Ritterkleide von St. Jago begnadigt, später zum Secretair der militäirischen Orden ernannt. Die Mehrzahl der Stücke von ihm macht sich eben durch keine besonderen Trefflichkeiten bemerkbar; aber mit seinem Namen haben wir in alten Drucken El pastelero de Madrigal bezeichnet gefunden, ein höchst originelles und in vielfacher Hinsicht bewunderungswürdiges Schauspiel, das eine nähere Betrachtung verdient. Nach dem Untergange des Königs Sebastian und der Unterwerfung von Portugal an Philipp II. hat der Prior von Ocrato, der nächste Seitenverwandte des Verstorbenen, eine Intrigue angesponnen, durch die er auf den Thron zu gelangen hofft. Von einem seiner Agenten ist ein junger Pastetenbäcker gefunden worden, der dem Sebastian zum Verwechseln ähnlich sieht. Auf diesen Umstand wird der Plan gegründet. Es werden Gerüchte ausgesprengt, der vielbetrauerte König sei in der Schlacht von Alcazar nur schwer verwundet worden, dann in maurische Gefangenschaft gerathen und zuletzt nach Europa entflohen, er habe aber nicht sogleich gewagt, sofort unter seinen, von Spanien aus argwöhnisch bewachten Unterthanen zu erscheinen, sondern harre, in niedere Tracht verhüllt, auf den günstigen Augenblick, um sich wieder auf den Thron seiner Väter zu setzen. Wenn nun auf diese Weise die Gemüther der Portugiesen hinlänglich aufgeregt sein werden, soll der Pastetenbäcker als König Sebastian hervortreten. Der junge Mensch, der Geist, Verschlagenheit und Muth für die ihm zugedachte Rolle zu besitzen scheint, geht auf den Plan ein, von dem er glaubt, daß er ihn zum Throne führen werde, erfährt aber nicht, daß er bloß als Werkzeug gebraucht werden soll, um einen Volksaufstand zu erregen, und daß man ihn später fal-

len lassen will, um den Prior von Crato als König auszurufen. Der Agent des Priors unterrichtet den jungen Abenteurer in allen den Einzelheiten, welche er für die beabsichtigte Täuschung geeignet glaubt, und führt ihn einstweilen nach Madrigal, einer kleinen Castilianischen Stadt, wo eine Base des wahren Sebastian, Anna von Oesterreich, als Nonne in einem Kloster lebt. Er stellt ihn der Prinzessin vor, und diese, durch das Aussehen und die Reden ihres vorgeblichen Verwandten bethört, geht vollkommen in die Schlinge, verspricht ihre Beihülfe zu dem entworfenen Plane und stellt sogleich ihr ganzes Vermögen zur Verfügung des Betrügers. Mit dieser mächtigen Hülfe hat der Plan den besten Fortgang. Der falsche Sebastian tritt mit großer Behutsamkeit auf; vor einem Theil des Publikums ist er nichts als der Pastetenbäcker, aber indem er sein niedriges Geschäft durch Diener ausüben läßt, sucht er sich durch Freigebigkeit beliebt zu machen und zugleich durch ritterliche Uebungen, die so wenig zu seinem Stande passen, die Vermuthung zu erregen, daß er seinen wahren Stand nur verberge. Vor anderen Personen gibt er sich für einen Castilianischen Edelmann aus, und in dieser Qualität verführt er eine junge und reiche Dame; in den Augen verschiedener, in Madrigal wohnender Portugiesen, so wie in denen der Prinzessin endlich ist er der König Sebastian, welcher im Begriffe steht, sein Königreich wieder zu erobern. Schon sind geheime Emissäre nach Portugal gesandt worden und haben ihm großen Anhang erworben; schon strömen zahlreiche Portugiesen nach Madrigal, um ihren wiedererstandenen König zu begrüßen, und der vorgebliche Monarch empfängt sie in einem entlegenen Gemache, das für diesen Zweck eigens mit aller Pracht ausgerüstet ist; dort erzählt er ihnen seine wunderbaren Erlebnisse und stellt ihnen

eine kleine Tochter, die ihm von seiner Buhlerin geboren worden ist, als seine Erbin vor. Die Aehnlichkeit des Betrügers mit dem verstorbenen Sebastian, und mehr noch die unglaubliche Schlauheit und Sicherheit in seinem Benehmen, machen, daß Alle auf seine Identität mit dem geliebten Könige schwören möchten, und geloben, ihm mit Leib und Leben beizustehen. Aber bald verändert sich die Sache. Philipp II., der von der angezettelten Verschwörung Kunde erhalten hat, eilt, sie im Keim zu ersticken. Ein Alcalde ist im Geheimen in Madrigal eingetroffen, um die Wahrheit zu erforschen und die Schuldigen zu bestrafen. Gabriel (dies ist der wahre Name des falschen Sebastian) wird mit einer großen Anzahl seiner Anhänger verhaftet, als er gerade ein Festmahl gibt, bei dem er seine Treuen noch mehr zum Eifer für seine Sache zu ermuthigen sucht. Die Untersuchung beginnt sogleich, und der Magistrat bringt nach einander alle Verhafteten zum Verhör. Alle betheuren einstimmig, der Abenteurer sei der König Sebastian, und die Versuche des Alcalden, sie vom Gegentheil zu überzeugen, bleiben fruchtlos. Nur Gabriel selbst betheuert, er sei nichts als ein gewöhnlicher Pastetenbäcker; aber der Ton, in dem er dies sagt, sein würdevolles Benehmen und sein dringendes Begehren, vor Philipp II., den er zu kennen vorgibt, geführt zu werden, verwirren den Alcalden so sehr, daß dieser nun selbst nicht mehr glauben will, einen Menschen von so niederem Stande vor sich zu haben, sondern ihn, wenn nicht wirklich für den König Sebastian, doch für eine andere hohe und bedeutende Person hält. Nachdem diese Verwirrung eine Zeit lang obgeschwebt hat und während der Alcalde nicht weiß, was er thun und lassen soll, gesteht der Agent des Priors von Ocrato, in der Hoffnung, sich so der drohenden Strafe zu entziehen, plötzlich das ganze Gaukelspiel ein. Ga-

briel, obgleich auf diese Art verrathen, kommt doch nicht außer Fassung; er bekennt scheinbar den Betrug, und schon glauben die Richter, die Wahrheit ergründet zu haben, als der unerschrockene Abenteurer sie plötzlich durch seine Reden wieder irre macht, so daß sie zweifeln, ob er nicht doch wirklich der König sei, und daß auch seine Anhänger wieder glauben, er habe seinen wahren Charakter fälschlich verläugnet. Diese Zweifel sind auch, als er zum Schaffot geführt wird, noch nicht vollkommen beschwichtigt, und seine eigene Fassung und Ruhe bei der Hinrichtung ist größer, als die der Richter, welche ihn dazu verurtheilen. „Es ist wohl unnöthig, zu sagen, bemerkt L. Viel-Castel [125]), wie viel Ergreifendes und tief Dramatisches in dieser Combination liegt. Der Charakter des Pastetenbäckers von Madrigal ist einer der merkwürdigsten und originalsten, die je auf die Bühne gebracht worden sind. Die Kunst, mit welcher der Dichter den Effekt berechnet hat, ist so groß, daß der Zuschauer, namentlich wenn die Rolle gut gespielt wird, zu Zeiten die Zweifel des Alcalden theilen muß, obgleich er von Anfang an von der wahren Bewandtniß unterrichtet ist. Verwundert muß man sich fragen, weshalb der Verfasser dieses Drama's das Interesse einer so durchaus neuen Conception nicht noch durch ein von Anfang über die Person des falschen Sebastian gebreitetes Geheimniß erhöht habe. Vielleicht fürchtete er, es könne scheinen, als wolle er hierdurch die Rechtmäßigkeit der Ansprüche Philipp's II. auf den spanischen Thron in Zweifel ziehen."

[125]) Ich habe dieses Schauspiel in Spanien aufführen sehen, dennoch würde ich, da mir ein Druck desselben nicht zur Hand ist, den Inhalt aus der Erinnerung nicht mehr haben zusammenbringen können, wenn mir nicht die von dem genannten Schriftsteller herrührende Analyse des Stücks in der Révue des deux Mondes zu Hülfe gekommen wäre.

Luis Quiñones de Benavente, aus Toledo gebürtig, machte sich besonders durch seine Entremeses beliebt. Manche derselben verfaßte er mit specieller Rücksicht auf das Theater von Buen Retiro, und dieser Umstand mag wohl der Grund sein, weshalb sie eine weniger ausgelassene Lustigkeit verrathen, als die mehrsten übrigen Stücke dieser Gattung, vielmehr größtentheils eine sehr urbane Sprache führen. Die Sammlung dieser Entremeses, in welcher sich auch einige Loas, Tanzlieder und dergleichen kleine scherzhafte Compositionen finden, ist schon im vorigen Bande S. 145 angeführt worden.

Mehr durch seine Persönlichkeit und durch die Ergießungen seines Gefühls in lyrischen Gedichten, als durch einige von ihm herrührende Comödien machte sich der Graf von Villamediana, mit vollem Namen D. Juan de Tarsis y Peralta Graf von V., berühmt. Dieser elegante und talentvolle, einem der angesehensten spanischen Geschlechter angehörende Cavalier, Oberpostmeister des Königreichs, galt für eine der vorzüglichsten Zierden von Philipp's IV. Hofe. Die Liebeslieder, die ihm sein für weibliche Schönheit sehr empfängliches Gemüth eingab gingen von Mund zu Munde. Zu seinem Unglück hatte er sein Auge auch auf die Königin geworfen und feierte sie unter erdichteten Namen, aber mit nur zu deutlichen Anspielungen in seinen Gedichten. Hiermit nicht zufrieden, wählte er bei einem Turnier ein mit Realen besetztes Kleid zu seiner Tracht und führte dabei im Schilde das Motto: Mis amores son reales. Solche Kühnheit konnte der König nicht ungeahndet lassen. Der Graf wurde bald nach jenem Turnier Nachts auf der Straße in seinem Wagen ermordet, und der allgemeine Verdacht fiel auf Philipp IV. als den Anstifter dieser That. Das Jahr von Villamediana's

Tode finden wir nirgends genau angegeben; es scheint bald nach dem Jahre 1630 zu fallen. Eine erste Ausgabe seiner oft gedruckten Obras poeticas erschien noch bei Lebzeiten des Verfassers zu Madrid 1629, eine spätere vollständigere ebendaselbst 1643. In diesem Bande finden sich auch die dramatischen Stücke.

Juan de Zavaleta, Chronist Philipp's IV., erblindet 1664, verfaßte, außer manchen Werken in Prosa (Obras en prosa, Madrid 1667, 4to), sowohl allein, als im Verein mit Anderen eine große Anzahl Comödien. Wer die Titel der berühmtesten derselben wissen will, den verweisen wir auf das diesem Bande angehängte Inhaltsverzeichniß der großen Sammlung spanischer Schauspiele. Dasselbe sei mit Bezug auf die übrigen, hier zusammengestellten Theaterdichter gesagt.

Roman Montero de Espinosa, Hauptmann eines spanischen Truppencorps in Flandern, von 1656 an in der Lombardei, 1660 zum Ritter des Ordens von Alcantara ernannt.

Ambrosio de Arce, oder wie sein vollständiger Name heißt, Ambrosio de los Reyes Arce, gestorben 1661 im besten Mannesalter.

Gabriel Bocangol y Unzueta, gebürtig aus Madrid, Bibliothekar des Infanten Ferdinand von Oesterreich und Chronist von Castilien, gestorben 1658.

Juan Velez de Guevara, Sohn des im vorigen Bande besprochenen Luis Velez de Guevara, geboren 1611, gestorben 1675, zuerst in Diensten des Herzogs von Veragua, später Beisitzer des Gerichtshofes von Sevilla, betrat dieselbe Laufbahn wie sein Vater, jedoch mit geringerem Erfolge. Er gab außer verschiedenen Comödien einen Band Entremeses, Madrid 1664, heraus.

Von Antonio Manuel del Campo ist unter anderen El vencimiento de Turno, ein seltsames allegorisches Drama, worin unter Aeneas Christus, unter Turnus der Teufel, unter Lavinia die Seele verstanden ist. Weit höher steht ein anderes Schauspiel desselben Verfassers, Los desdichados dichosos, eine mit tiefsinniger Kunst in Calderons Geist behandelte Legende von der Gründung des Klosters von Monserrate, welche erzählt ist in folgendem alten Volksbuch: Historia de Nuestra Señora de Monserrate y Condes de Barcelona con los sucesos de la Infanta Riquilda y el Ermitaño fray Juan Guarin.

Einen zweiten Theil des letztgenannten Stücks unter dem Titel La Estrella de Monserrate schrieb Christoval de Morales, von dem man außerdem noch verschiedene, vornämlich geistliche Stücke hat.

Jacinto Cordero, gewöhnlich der Fähnrich (Alferez) zubenannt, scheint schon im Beginn dieser Periode für die Bühne thätig gewesen zu sein, und hätte vielleicht schon im vorigen Bande genannt werden müssen. Ein Band Comödien von ihm soll zu Valencia erschienen sein. Das einzige seiner Stücke, das uns bekannt geworden ist, El hijo de las batallas, zeugt von wenig künstlerischer Bildung, aber von einer reichen, wenn auch wild umherspringenden Phantasie.

Von Juan Bautista Villegas hat man unter anderen das Schauspiel El Sol a media noche y las estrellas a medio dia, welches Pellicer seltsamer Weise jenem älteren Villegas, der in der „unterhaltenden Reise" des Agustin de Rojas genannt wird, zugeschrieben hat. Das Argument des Stücks ist aus den Evangelien, hebt mit der Verkündigung der Maria an, und endigt mit der Anbetung der Könige.

Unter den Dramen, welche Antonio Martinez sowohl allein, als in Gesellschaft Anderer schrieb, sei besonders El Arca de Noe hervorgehoben, weil es die ungeheure Kühnheit zeigt, mit welcher die Spanier selbst die widerstrebendsten Stoffe — hier die ganze Geschichte der Sündfluth — zu dramatisiren unternahmen. An letzterem Stücke hat auch

Pedro Rosete Niño, ein anderer fruchtbarer Theaterdichter dieser Zeit Theil.

Eine beträchtliche Anzahl von Autos, namentlich Autos al nacimiento, verfaßte der Licenciat Cosme Gomez Terada de los Reyes. Ein Theil derselben wurde zusammengedruckt in dem Bande Noche buena, autos al nacimiento del Hijo de Dios. Madrid 1661.

Von Christobal de Rozas, dessen Name aber auch bisweilen Roxas geschrieben wird, hat man unter anderen eine Dramatisirung der Novelle von Romeo und Julie, welche zu denen von Lope de Vega und Francisco de Roxas als dritte hinzukommt.

Antonio Enriquez Gomez. Das erste Schauspiel, welches dieser Dichter schrieb, war Engañar para reinar [126]); in diesem mittelmäßigen Stück wird dargestellt, wie ein König von Ungarn, der durch seinen Stiefbruder vom Throne gestoßen worden ist, sich durch Verkleidungen und Betrügereien aller Art wieder in Besitz der Königswürde setzt; er scheut, um sein Ziel zu erreichen, selbst die schlechtesten Streiche nicht, so z. B. verspricht er einer reichen Dame die Ehe, obgleich er im Geheimen schon vermählt ist, Alles dies, weil

[126]) Die Schlußworte lauten:

Y aqui el Poeta da fin
A su comedia, notando
Ser la primera que ha hecho.



es erlaubt sei, zu betrügen, um zu regieren. Weit besser ist die Prudente Avigail desselben Verfassers, eine Dramatisirung der alt-testamentlichen Geschichte von David und Abigail; die erste Scene enthält das Zusammentreffen von Saul und David in der Höhle (1 Samuel 24, 4), die letzte die Verlobung von David und Abigail. (1 Samuel 25, 42). Eine besondere Eigenthümlichkeit des Enriquez Gomez in der Form ist es, daß er sich sehr häufig der Endechas oder dreifüßigen Trochäen mit Assonanzen bedient.

Pedro Francisco Lanini Sagredo, Verfasser von vielen, besonders historischen und geistlichen Comödien. Ob dieser Dichter mit dem in den Sammlungen vorkommenden Pedro Francisco Lanini Valencia identisch sei, vermag ich nicht zu sagen.

Juan Coello Arias, Bruder des Antonio Coello, Ritter von St. Jago.

Geronimo de Villaizan, getauft im Jahr 1604, Jurist und Advocat in Madrid.

Bartholomé de Anciso oder Enciso, nicht zu verwechseln mit dem im vorigen Bande besprochenen Diego Ximenez de Enciso.

Von Juan Cabeza, einem Aragonesen, hat man einen ersten Theil Comödien, Zaragoza 1662.

Von Francisco Bernardo de Quiros, dessen Schauspiele auch in den allgemeinen Sammlungen nicht selten sind, stehen einige Dramen in den Obras de D. F. B. de Quiros, Alguacil proprietario de la casa y corte de su magestad, Madrid 1656.

Unter den Stücken des Francisco de la Torre macht sich besonders La confesion con el demonio durch

den wild-phantastischen Charakter bemerklich. Die Heldin ist eine Kindesmörderin, welche die entsetzliche That auf den Antrieb des Teufels begeht und nachher von diesem immer tiefer in den Abgrund hinabgerissen wird.

Der allgemeine, beinahe epidemische Drang dieser Zeit, Schauspiele zu schreiben, veranlaßte auch Männer, deren Talente für andere Fächer waren, sich in diesem zu versuchen. So schrieb der als Maler, Lyriker und Uebersetzer des Aminta mit Recht geschätzte Juan de Jauregui (gestorben 1650) mehrere Comödien, welche aber keinen Beifall fanden, und, wie es scheint, nicht gedruckt worden sind; als eine derselben in Madrid aufgeführt aber ausgepfiffen wurde, rief ein Zuschauer: „Wenn Jauregui will, daß seine Comödien gefallen sollen, so muß er sie malen.“ — So ließ sich auch der hochgestellte Dichter und Fürst Francisco de Borja y Esquilache, Vicekönig von Peru und Ritter des goldenen Vließes (gestorben 1658) bewegen, zur Verherrlichung eines großen Hoffestes ein Drama zu dichten; so hat man von dem Portugiesen Francisco Manuel Mello (geb. zu Lissabon 1611, gestorben ebendaselbst 1666), dem sehr fruchtbaren Verfasser vieler theologischen, historischen und moralischen Schriften, mehrere spanische Schauspiele, und ebenso glaubte der, an Philipp's IV. Hofe sehr beliebte lyrische Dichter Luis de Ulloa in die Schranken treten zu müssen, in denen nun einmal alle geistvollen Köpfe jener Tage ihr Talent bewähren wollten.

Unter den Dramatikern der Zeit Karl's II. ist auch Don Fernando de Valenzuela zu nennen, jener gewandte Abenteurer, der bei der Königin Mutter, Maria Anna von Oesterreich, so hoch in Gunst stand. Die Gräfin d'Aunoy sagt von ihm (nach der alten deutschen Uebersetzung): „Er war von

Natur ein trefflicher Poet, wie denn seine Verse voll artiger Affekte und viele davon durch den Druck herausgekommen, unter welchen vornämlich die Comödien berühmt sind, die er damals, als er bei der königlichen Frau Mutter in Gnade kam, zu ihrer Ergötzung vorstellen lassen. — Es ließ auch dieser Favorit unterschiedliche von ihm selbst verfertigte Comödien aufführen, welche ein Jeder umsonst mit ansehen durfte; und gewiß, es war nichts so mächtig, der Spanier Herzen auf seine Seite zu bringen, als eben dieses, indem sie ungemeine Liebhaber von solchen Schauspielen sind, und eher das Geld an ihrem und ihrer armen Weib und Kinder Maul ersparen, damit sie hierin ihre Lust büßen und auf das Fest einen theuren Platz miethen mögen" [127]).

Auch dramatische Dichterinnen haben wir anzuführen, namentlich die Andalusierin Anna Caro und die Mexikanerin Juana Inez de la Cruz, welche beide von ihren Verehrern „die zehnte Muse" genannt wurden. Von der ersten hat man unter anderen eine Dramatisirung des Ritterromans vom Grafen Partinuples, welche von einem nicht gemeinen Aufschwunge der Phantasie zeugt. Die zweite, Nonne eines Klosters in Mexico, schrieb eine Reihe allegorischer Loas und ein Auto sacramental El divino Narciso [128]). Daß dieses Auto schön und romantisch ausgeführt sei, geben wir Bouterwek, der es besprochen hat, zu, aber nicht so richtig ist seine Behauptung, daß es alle ähnlichen Werke des Lope de Vega übertreffe und daß eine so gewagte Umklei-

[127]) Spanische Staatsgeschichte, beschrieben von der Gräfin d'Aunoy, Leipzig 1703. S. 51 und 62.

[128]) Sie stehen in der Sammlung ihrer Gedichte: Poemas de la unica Poetisa Americana, Soror Juana Inez de la Cruz, von welcher die dritte Ausgabe in Barcelona 1691 erschienen ist.

dung der katholischen Religionsideen in das Gewand der griechischen Mythologie bis dahin in Spanien noch nicht bekannt gewesen sei; denn in dieser Hinsicht hat es nichts vor unzähligen anderen Stücken dieser Gattung voraus.

Die Namen der übrigen am häufigsten vorkommenden Schauspieldichter aus der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. sind in folgendem Verzeichnisse enthalten:

Sebastian de Villaviciosa.
Francisco de Avellanada.
Fernando de Abila.
Carlos de Arellano.
Juan de Ayala.
Manuel Freyre de Andrade.
Garcia Aznar Velez.
Francisco Gonzalez de Bustos.
Andres de Baeza.
Josef de Bolea.
Salvador de la Cueba.
Antonio de la Cueva.
Juan de la Calle.
Francisco Ximenez de Cisneros.
Miguel Gonzalez de Cunedo.
Geronimo de Cifuentes.
Ambrosio de Cuenca y Arguello.
Juan Hurtado Cisneros.
Antonio Cardona.
Diego Calleja.
Geronimo Cruz.
Gabriel del Corral.
Juan Antonio Correa.
Bartolomé Cortés.

Pedro Correa.
Francisco Cañizares.
Antonio de Castro.
Juan Delgado.
Diego la Dueña.
Pedro Destenoz y Lodosa.
Diego Enriquez.
Rodrigo Enriquez.
Andres Gil Enriquez.
D. Antonio Francisco.
Diego Gutierrez.
Licenciado Manuel Gonzalez.
Francisco Salado Garcès.
Luis de Guzman.
Juan de Horozco.
Jacinto Hurtado.
Francisco de Llanos y Valdes.
Maestro Leon y Calleja.
Gaspar Lozano Montesinos.
Manuel Morchon.
Geronimo Malo de Molina.
Juan Maldonado.
Doctor Francisco de Malaspina.
Jacinto Hurtado de Mendoza.
Jacinto Alonso Maluendas.
Blas de Mesa.
Felipe de Milan y Aragon.
Roman Montero.
Antonio de Nanclares.
D. Tomas Osforio.
Sebastian de Olivares.

Luis de Oviedo.
Alonso de Ossuna.
Marco Antonio Ortiz.
D. Francisco Polo.
Doctor Martin Pegion y Queralt.
Tomas Manuel de la Paz.
Joseph de Ribera.
Jusepe Rojo.
Joseph Ruiz.
El maestre Roa.
Maestro Fray Diego de Ribera.
Bernardino Rodriguez.
Felipe Sicardo.
Bartolome de Salazar y Luna.
Vicente Suarez.
Fernando de la Torre.
Gonzalo de Ulloa y Sandoval.
Manuel de Vargas.
Francisco de Victoria.
Francisco de Villegas.
Melchor de Valdes Valdiviesso.
Fernando de Vera y Mendoza.

Francisco Bances Candamo (geboren zu Sabugo in Asturien 1662, gestorben 1709) beschließt nicht unwürdig die Reihe der Dichter aus der Blüthenepoche des spanischen Theaters, in welche wir ihn (da die Zeit seiner Wirksamkeit schon mehr in die folgende Periode hineinreicht) mehr wegen des Gehalts seiner Werke, als nach chronologischer Genauigkeit stellen. In der That erblicken wir in seinen Dramen, wenn auch keine großen eigenthümlichen Vorzüge, doch einen schönen Abglanz von denen des Calderon; sie zei-

gen, was selbst ein Dichter von geringeren Mitteln leisten kann, wenn er sich mit Liebe und Hingebung nach einem großen Muster bildet. Fast alle Schauspiele des Candamo [129]) haben entschiedenen Werth und verdienen eine nähere Betrachtung, aber der beschränkte Raum verstattet uns nur, ein Paar derselben zu erwähnen. Am vorzüglichsten möchte **Por su rey y por su dama** sein, zu welchem Stücke ein berühmtes Ereigniß aus der Regierungszeit Philipp's II., die Einnahme von Amiens, den Stoff hergegeben hat. Candamo fingirt, der tapfere Porto Carero sei in die Tochter des ersten Civilbeamten von Amiens verliebt und diese Leidenschaft sporne ihn an, die Eroberung eines festen Platzes von dieser Stärke zu versuchen. So vollbringt er denn, um seiner Geliebten zu beweisen, daß der Liebe nichts unmöglich sei, eine Reihe von Thaten, deren eine immer noch kühner, verwegener und romanhafter, als die andere ist. In der Scenenfolge, die sich aus diesem Motiv entspinnt, wird nun die Theilnahme immer mächtiger gespannt und das ganze Drama ist von einem lodernden Feuer der kriegerischen Begeisterung durchglüht, das auf der anderen Seite wieder durch den Ton der feinsten Galanterie gedämpft wird und sich mit ihm zu einem höchst

[129]) Sie stehen in der Sammlung: **Poesias comicas, opras post humas de D. F. Bances Candamo. Madrid 1722.**

T. I. Quien es quien premia al amor. La restauracion de Buda. Duelos de ingenio y fortuna. La virgen de Guadalupe. La piedra filosofal. Qual es afecto mayor, lealtad o sangre o amor. Por su rey y por su dama. El vengador de los cielos. T. II. La Xarretiera de Inglaterra. El Austria en Jerusalem. El esclavo en grillos de oro El Sastre del Campillo.

Mas vale el hombre que el nombre. El duelo contra su dama. S. Bernardo Abad. El Español mas amante y desgraciado Macias und mehre **autos** und Zwischenspiele.

anziehenden Totaleffekt verschmilzt. — Als Ganzes weniger zu loben, wenn auch keineswegs ohne schöne Einzelheiten, ist **El duelo contra su dama.** Eine amazonenhafte Dame läßt sich von ihrem Geliebten, über dessen Untreue sie sich zu beklagen hat, schwören, daß er sie in einer Verkleidung, welche anzunehmen sie gezwungen sei, nicht verrathen wolle. Hierauf begibt sie sich in der Tracht eines Prinzen an den Hof ihrer Nebenbuhlerin und fordert ihren Geliebten zum Zweikampf. Dieser sieht sich nun in der Lage, entweder gegen die Geliebte kämpfen zu müssen, oder als ein Feigling dazustehen, oder den geleisteten Schwur zu brechen. Da ihm die Wahl der Waffen freisteht, so wählt er den Ausweg, sich ohne Schild und Rüstung und mit bloßer Brust auf dem Kampfplatz einzufinden. Durch diesen Kunstgriff wird die rachbegierige Schöne entwaffnet; zu gleicher Zeit hat der Geliebte, welcher nur deshalb gegen jene lau geworden war, weil er sie treulos geglaubt hatte, sich durch Thatsachen von der Irrigkeit seines Wahnes überzeugt, und reicht ihr als Gatte die Hand. — Besonders dauernden und allgemeinen Beifall scheint unter den Dramen des Bances Cándamo **El esclavo en grillos de oro** erhalten zu haben. Die Fabel dieses eleganten und anmuthigen Stückes läßt sich mit wenigen Worten erzählen. Camillus, ein sich weise dünkender und von den abstrakten Lehren der Philosophen verblendeter Römer, hat, unzufrieden mit der Regierung des Trajan, eine Verschwörung gegen diesen angezettelt. Der Kaiser entdeckt den verrätherischen Plan, läßt den Senat zusammenberufen und den Verbrecher vorführen, um ihm das Urtheil zu sprechen; wie groß aber ist das Erstaunen der versammelten Menge, als der Schuldige, statt, wie man erwartete, zum Tode verdammt zu werden, von Trajan zu seinem Mit-

regenten ernannt wird! Der weise und milde Imperator glaubt den Bethörten nicht besser züchtigen zu können, als auf diese Art. Camillus wird durch seine neue Stellung genöthigt, stets nur der Regierungssorgen zu gedenken, muß allen Freuden, deren Privatleute genießen, entsagen, sieht jede seiner Handlungen vielfachem Tadel unterliegen, muß bekennen, daß er unfähig sei, die ihm aufgebürdete Last zu tragen und bittet zuletzt den Trajan, ihn von derselben zu befreien. Der Kaiser, zufrieden mit dieser Demüthigung des Empörers, verzeiht ihm.

Nur mit einem Worte sei nun endlich noch der beinahe zahllosen Comödien anonymer Verfasser gedacht, weche der Zeit des Calderon angehören und zum Theil auf uns gekommen sind. Meisterwerke mögen sich unter diesen **Comedias de un ingenio** wohl nicht viele finden, einzelne poetische Funken, wie sie durch die Reibung so vieler Kräfte erzeugt wurden, glänzen aber auch in ihnen, und sie legen Zeugniß ab von dem allgemeinen dichterischen Geiste, der im damaligen Spanien waltete. Auf einzelne dieser Stücke einzugehen, ist uns, da selbst Hunderte von namhaften Autoren herrührender Comödien unberücksichtigt bleiben mußten, nicht verstattet.

So, bald länger verweilend, bald flüchtiger vorübergehend, haben wir das beinahe unübersehbare Gebiet der spanischen Dramatik während ihrer Blüthenperiode durchwandert. Möchte es uns gelungen sein, dem Leser einen lebendigen Einblick in diese bisher allzu wenig beachtete Region zu gewähren und die Aufmerksamkeit von neuem auf ein reiche Ernte und vielfachen Genuß versprechendes Feld der Poesie hinzulenken! Hier, am Endpunkte der Epoche, welche den bei weitem wichtigsten Theil unserer ganzen Aufgabe bildete, werde es uns denn auch vergönnt, noch einmal einen Rückblick auf die durchmessene Strecke zu werfen.

Während eines Jahrhunderts — denn ungefähr diese Ausdehnung hat der Zeitraum vom Auftreten des Lope de Vega bis zu den jüngeren Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern des Calderon — besaßen die Spanier ein volksthümlich selbstständiges Drama, das ihnen im glänzenden Zauberbilde der Poesie alle großen Momente ihres Nationalseins, ihres geistigen und weltlichen Lebens vorhielt. Aus der Wurzel der Volksdichtung hatte sich dieses Drama als die eigentliche Fortsetzung derselben erhoben; ein riesiger Baum ragte es durch die ganze Welt der Erscheinung hindurch bis in den höchsten Himmel des Wunderbaren, seitwärts seine vielverzweigten Aeste ausbreitend über drei Generationen, die sich in seinem Schatten labten; ein prismatischer Spiegel, fing es alle zerstreuten Strahlen, alle verhallenden Klänge der Dichtung auf, um sie in Bild und Wort lebendig zu erhalten. In vollen Zügen aus dem Quell der einheimischen Tradition und Geschichte schöpfend, machte es die thaten- und gestaltenreiche Vorzeit zur Gegenwart und führte in lebendigster Wirklichkeit die Helden der Vergangenheit vor, die halbmythischen Kunden der altergrauesten Zeit wie die Thaten und Geschicke der späteren Jahrhunderte, die mehr und mehr in den Tag der Geschichte treten; den schönen Sagen von ritterlichen Kämpfen und Abenteuern, von Liebe und Verrath, von Minnedienst und Feindeshaß lieh es neues, lebenvolles Sein; durch Bilder eherner, unzerbrechlicher Charaktere, gewaltiger, ungeheurer Frevel und Tugenden, jähen Sturzes vom Gipfel der Macht und der Größe, erschütterte und erhob es die Hörer, indem es ihnen im raschen Wechsel von Glück und Leid den furchtbar gerechten Donnergang des Schicksals zeigte. Mit wie viel höherer Begeisterung, als dem Romanzensänger, mußte der Spanier dem dramatischen Dichter lauschen, da

dieser die Helden des Epos von dem Hintergrunde der Zeiten ablöste und sie ihm, den vollen, starken Klang der epischen Leier mit dem süßen Ton der Lyrik verbindend, in der vollendetsten Form der Poesie unmittelbar vor Augen brachte. Aber auch das Leben der Gegenwart in allen seinen Beziehungen, in der ganzen Mannichfaltigkeit seiner Verhältnisse wußte dieses Drama in glanzvollen, farbenreichen, von dem Zauber der Dichtkunst verklärten Gebilden darzustellen, so daß die Wirklichkeit, von den Zufälligkeiten ihrer unmittelbaren Erscheinung geläutert, zu höherer Bedeutsamkeit erhoben wurde; und dann wieder stürzte es sich hinweg aus dem engen Jetzt und Hier in die fernsten Zonen und Zeiten, um in der Sage und Geschichte aller Völker zu schwelgen, oder in das gränzenlose, wunderbare Reich der Phantasie, um „dem luftigen Nichts eine Wohnstätte und einen Namen zu geben;" oder es riß die Schranken des Endlichen ein, öffnete die Pforten des Himmels und der Hölle, ließ die Engel und Heiligen, ja die selige Himmelskönigin selbst herabsteigen, rief die düsteren Geister des Abgrundes empor, und zeigte die Kämpfe der Menschheit mit den Mächten der Finsterniß, aber droben den waltenden Schutz des göttlichen Geistes. Alle Gefühle, von dem höchsten Adel der Gesinnung und der sanftesten Zärtlichkeit an, bis herab zu der verwilderten Leidenschaft und dem bittersten Hasse wußte es auf's überzeugendste zu schildern, alle Charaktere und Typen der Menschheit in überzeugender Wahrheit hinzustellen und so ein umfassendes Bild der hervorragendsten Erscheinungen des Lebens aufzustellen. Das Dasein mit allen seinen Regungen, mit dem unendlichen Reichthum seiner Zustände, das gesammte Treiben der Gegenwart wie die ganze ungeheure Vergangenheit in seinen Kreis ziehend, aber zugleich hinweisend

auf die Ewigkeit und hineinragend in die Zukunft, war das spanische Schauspiel ein universelles, nicht auf diese oder jene Classe, nicht auf die Gelehrten oder sogenannten Gebildeten, oder hinwiederum auf den rohen Haufen, sondern auf die Totalität der Nation berechnetes; und so sympathisirte es mit dem Charakter, dem Glauben, der Denkweise, der Phantasierichtung, der Sitte und dem Geschmack der Nation, indem es, zuerst das Produkt aller dieser Elemente, nachher ihr zweiter Schöpfer und Bildner wurde. „Unser altes Drama — sagt ein patriotischer Spanier (Agustin Duran) — war für uns, was die Bibel für die Hebräer, was die Iliade und die Odyssee für die Griechen, das heißt ein Archiv des historischen, politischen, religiösen und moralischen Wissens der Nation, eine Uhr, deren Zeiger ihre wechselnden Schicksale, ihren Ruhm und ihre Unglücksfälle andeutete. In ihm vereinigten sich alle Töne und Abstufungen der Poesie; es verschmolzen sich in ihm die Tragödie, das Lustspiel, die bürgerliche und die novellenartige Comödie, ja die niedere Farçe, indem alle Stände der Gesellschaft, vom höchsten bis zum geringsten, Platz fanden, ohne daß deshalb ein Uebelstand oder ein Mißverhältniß in die Theile des Ganzen gekommen wäre.“ — Diesem Drama hatte eine Reihe von Jahrhunderten auf dem Urboden aller Poesie, dem Geiste und Leben des Volkes, ein Fundament gelegt; auf solchem Grunde errichtete dann Lope de Vega, unterstützt von einer Schaar rüstiger Gesellen, ein wohlgefügtes, innerlich gegliedertes und allen feindlichen Angriffen trotzendes Gebäude; ihm nach aber folgte eine jüngere Generation und thürmte in consequenter Durchführung des ersten Planes einen neuen Bau auf den alten, daß er sich kühn und himmelstrebend, Kuppel auf Kuppel über jenem erhob. War nun Madrid, als der Punkt, wo

sich alle Macht und aller Glanz der Nation concentrirte, der erste und Hauptschauplatz der dramatischen Kunst, so entstanden doch nach allen Seiten hin Pflanzschulen, welche die von der Hauptstadt ausgegangenen Anregungen in elektrischen Schlägen weiter leiteten und die Schöpfungen der großen Dichter zum Gemeingut des ganzen Volkes machten. Von den andalusischen Küsten an bis zu dem Fuße der Pyrenäen, vom Mittelmeere, wo es den catalonischen Strand bespült, bis an den westlichen Ocean saßen die Spanier mit leuchtendem Blick und hochklopfendem Herzen vor Bühnen, auf denen sie ihr eigenstes Sein in idealer Vollkommenheit und Energie erblickten, auf welchen ihnen in kühnen Bildern die großen Thaten ihrer Väter, die erhabenen Erinnerungen ihrer Geschichte entgegen traten, und ebenso auch die ganze Breite, der gegenwärtigen Wirklichkeit als glänzendes Panorama vor ihnen aufgerollt ward; und nie lässig waren sie, den Tribut ihres Dankes darzubringen an die Dichter, welche ihnen bald mächtige Aufregungen der Phantasie darboten, bald ihren Geist mit lieblichen Träumen umgaukelten, sie bald auf dem Flügel der Andacht emporhoben in überirdische Regionen, bald in Humor und heiterem Scherz mit ihnen tändelten. Eine ganz andere und vollere Beifallsspende war hier zu erwarten, als in unseren Tagen; nicht von verschiedenen Classen, nicht von den höheren Ständen oder dem Pöbel, von den Kritikern oder der ungelehrten Menge ging sie aus, nein, ein ganzes Volk stimmte im Chore zusammen, um sie zu ertheilen; zwischen Dichter und Zuhörern fand eine lebendige Wechselbeziehung Statt, welche jenen befeuerte, während sie diese hob; ein freier und frischer, die gesunde, allseitige Ausbildung befördernder und krankhaften Richtungen vorbeugender Lebensathem durchzog die dramatische Kunst; und so er-

füllte das Theater seine höchste Bestimmung, — es ward eine Nationalanstalt, der Lehrer und Bildner des Volks, der Abdruck und zugleich das Vorbild der Nation.

Nicht ohne Trauer werden wir nun die Grenze überschreiten können, jenseits deren der Verfall des spanischen Drama's eintritt; denn die Wahrnehmung dieses Verfalls zeigt uns zugleich die Auflösung des Volksgeistes, aus dem dasselbe hervorgeblüht war und seine Nahrung gezogen hatte. Mögen wir nun auch annehmen, (und die Betrachtung kann allein hierin einen Trost finden), daß der Geist einer Nation nach dem Abwerfen seiner bisherigen Gestalt einer höheren Entwickelung entgegengehe, so ist es doch gewiß, daß zwischen der Auflösung des früheren und der Bildung des neueren Zustandes stets eine Periode der Unsicherheit, des Schwankens und der Lethargie liegt, bei welcher der Beobachter nicht mit Freude verweilen kann.

Wie im vorigen Bande Notizen über die berühmtesten Schauspieler des dort behandelten Zeitabschnittes gegeben wurden, so ist dies nun für die zweite Hälfte der Blüthenperiode des spanischen Theaters zu wiederholen. Um den Leser zunächst noch einmal in die Mitte des spanischen Comödiantenlebens zu versetzen, geben wir hier auszugsweise ein um das Jahr 1649 geschriebenes Gedicht von unbekanntem Verfasser, welches von satirischen Ausfällen auf das Schauspielwesen dieser Zeit und namentlich auf die Bühnenheldinnen und deren leichtfertige Verehrer wimmelt [130]).

„Die, welche sich dem Histrionenstande widmet und zu

[130]) Pellicer, Tratado histórico etc., pag. 239. Wir geben hier nur das Hervorstechendste von dem Inhalte dieser weitläuftigen Satire, ohne uns Schritt für Schritt an den Text zu halten.

singen oder mit den Castagnetten zu klappern weiß, möge sich, wenn sie nur beweglich wie Quecksilber ist und lieblich zu lächeln oder durch anmuthige Geberden zu reizen weiß, für die Gebieterin dieser Welt halten. Es ist gar nicht nöthig, daß sie schön sei; genug, daß sie eine Schauspielerin ist; wer sollte einer Schauspielerin nicht zu Füßen fallen?" So sang der zweiköpfige Gott Janus, und kaum vernahm es Menguilla, ein niedliches Mädchen, das bestimmt war, eine Heilige zu werden, als sie ihr härenes Gewand bei Seite warf, wieder die Basquiña anlegte und unter eine Comödiantenbande ging. Sogleich ward sie von der ganzen sauberen Sippschaft umringt und, nachdem man ein strenges Examen mit ihr angestellt, für würdig proclamirt, eine Waiwodin zu sein. Dann aber stieg ein Gracioso auf einen Koffer und hielt ihr folgende Anrede: „Señora Doña Menga, sei Sie uns willkommen! Aber wenn Sie glaubt, hier bei uns Rosen zu pflücken, weil Sie uns mit Flitterstaat angethan sieht, so irrt Sie sich gewaltig; denn das Leben, das wir führen, ist wahrhaftig kein Leben zu nennen, das wird Sie gleich in der ersten Woche an Ihrem Solde, am Mittags- wie am Nachtessen spüren. Früh Morgens wird Sie aufstehen und einen ganzen Stoß Rollen einstudieren müssen, und wenn es auch bei uns keine Kloster-Clausur gibt, so darf Sie sich doch nicht einbilden, daß Sie deshalb freier sein werde; Sisyphus an seinem Felsen ist nicht gebundener, als wir, denn nie haben wir an irgend einem Orte Ruhe, außer an den allerelendesten; oft müssen wir mit leerem Magen marschiren, und selbst im kältesten Winter gönnt man uns keine Rast. Aber freilich, das ist wahr, sobald wir in eine volkreiche Stadt kommen, klärt sich der Himmel auf; dort, holde Doña, werdet Ihr vor Ablauf des dritten Tages Liebeserklärungen in Prosa und Ver-

sen erhalten; vor Allem in Madrid, dieser Stadt der Fürsten, wird man Euch in Silber fassen: glaubt jedoch nicht, daß Ihr deshalb in Lust und Behagen werdet leben können; das Spielen ist eine so mühsame Sache, daß uns nach dreistündiger Pein auf dem Theater das Hirn schwindelt; das Auswendiglernen nimmt uns die Morgen hin, zur Zeit der Siesta müssen wir uns schminken und zum Essen und Schlafen finden sich kaum Augenblicke. Auf dies Alles, mein Mädchen, mußt Du Dich gefaßt machen, wenn Du bei dem Entschlusse, in unseren Stand zu treten, beharrst; und dabei habe ich noch nicht die Gänge in den Palast und zu vornehmen Herrn gezählt, welche mehr lästig als einträglich sind; welche Pein! wenn wir eben erst einen Kampf mit tausend wilden Bestien bestanden haben, so steht uns ein neuer mit noch schlimmeren bevor! Hieraus entnimm denn, mein Kind, wie wenig ächt das Gold ist, das deine Glieder umhüllt!" So sprach der Gracioso mit gemessenem Ton, und die junge Schöne wechselte ihr Antlitz nicht, vielmehr klatschte sie ihm mit der übrigen Schauspielerversammlung Beifall zu; als aber der Applaus verhallt war, sprach sie mit redseliger Zunge: „Herr Pater, ich weiß wohl, daß Ihr mich in guter Absicht von diesem Pfade ablenken wollt; aber ich bin geharnischt gegen alle Mühsal und vertraue auf meinen Liebreiz, der mir in meiner blühenden Jugend Ruhm eintragen und für später eine glänzende Zufluchtsstätte bereiten soll, wenn es mir gelingt, mir einen Grafen zum Lebensgefährten zu kapern. Mein Gesicht — seht her, es ist nicht geschminkt — verspricht mir einen guten Ertrag, und das geschickte Sainete meiner Füße ist der sicherste Liebespfeil; wenn ich aber erst die Castagnetten zu schlagen anfange, so werde ich Stoff zu tausend Novellen geben, und selbst ein Karthäuser wird mir nicht wider-

stehen. Wohlan denn, meine Prinzessinnen, da mich das Schicksal zu Eurer Genossin macht, so gebt mir sogleich meine Rolle; ich kann den Augenblick des Auftretens nicht erwarten! Sobald sich mir die Schranken öffnen, will ich das Theater zu einem Kampfplatz machen, in welchem mir keine Seele ungetroffen bleiben soll; und Euere Bühne soll Dinge schauen, wie man sie bis auf den heutigen Tag von Thule bis nach Baktra noch nicht erlebt hat. Man fordere, was und wen man sehen wolle, ich bin bereit, Alles, was irgend verlangt werden kann, in glänzender Sprache, Handlung und Geberde zu zeigen! Den Meder, den Perser, den Macedonier und den Gothen findet man auf der Bühne in besserer Gestalt, als in der Geschichte; sie drängt in nicht einmal vier volle Stunden Begebenheiten zusammen, welche sonst lange Annalen füllen, und die Pausen der Rede werden noch von sonoren Harmonien erfüllt, welche dem Winde Wohllaut leihen. Was also willst du, böswilliger Tadler, der du dich von so vielem Entzücken abwendest? Sei überzeugt, wenn ich als Infantin geboren und nachher Schauspielerin geworden wäre, ich würde glauben, meinen Stand gebessert zu haben! Wie aber kann man erst an Ordensregel und Nonnenschleier Gefallen finden! Dort ist man immer von Spähern umgeben, und das Sprachgitter läßt nicht die kleinste Aeußerung von Lust durchschlüpfen; hier aber, ihr Blumen, steht ihr im Freien, und beständiger Thau schmückt euch mit frischem Grün. Dies überlegend, entschloß ich mich, meinen Wohnort zu verändern und die Wüste mit dem frischen Quell zu vertauschen. Zwar weiß ich wohl, daß dies nicht der Weg zu dem Ziele ist, nach dem wir streben sollen, daß er vielmehr zum Abgrunde führt: aber, Freundinnen, so lange wir jung sind, laßt uns lieben und leben; später mag der Himmel es fügen, daß wir dasselbe werden, was die Baltasara."

Hiermit endigte Menguilla ihr Geschwätz, und die ganze Bande staunte erfreut und verwundert ihre Rede an; dann drängten sich Alle im Kreise um sie her und riefen sie zu ihrer Königin aus; vier Männer erhoben sie auf ihren Schultern und stellten sie unter Musik und Gesang auf einen hohen Schrank; der Director der Truppe aber sprach, wie folgt: „Welcher Glücksfall, ihr Freunde, den ich mit meiner Beredtsamkeit nicht genugsam preisen kann! In so zarten Jahren so viel Verstand, und bei so reifem Urtheil so große Schönheit! Eurer Ehre bin ich es schuldig, daß ich dies Mädchen in Eure Mitte aufnehme. Hunderttausend Dinge können wir mit ihr anfangen. Als Schauspielerin kann sie agiren, und als Tänzerin, die Daumen mit Castagnetten bewaffnet, sich in Millionen Wirbeln drehen; das wird die Theaterbesucher entzücken und bestimmen, nachher zu Tausenden wiederzukommen, und so werden wir unsere Cassen füllen. Ja, ich bin sicher, daß unsere Kleine mit der Stimme, mit den Füßen und mit den Geberden Siege davontragen wird; dafür liefert schon die Probe, die sie uns heute gab, einen glänzenden Beweis. Wohlan denn, Freunde, gebt ihr zu thun, daß sie mit Worten und Tänzen alle Schauspielerinnen besiege. Für's Erste scheint es mir jetzt am angemessensten, daß wir, bevor wir die Residenz betreten, einen Durchzug durch das Königreich halten und die Stücke, welche unsere Kleine einstudirt, in den geringeren Ortschaften aufführen; von dort aus wird dann ihr Ruhm sich weiter und weiter verbreiten, wie eine Blase, die unter dem Hauche der Kinder anschwillt, und so werden wir endlich, wenn Alles nach Wunsch ausfällt, Gott den gelobten Dank abstatten und der Welt ein Schnippchen schlagen, weil wir ihr das Beste entführt haben."

Manche ergötzliche Züge aus der spanischen Histrionen-

welt ließen sich noch aus den Loas und Zwischenspielen des schon genannten Benavente sammeln. In einer Loa dieses Dichters z. B. läßt der Schauspieldirektor Roque de Figueroa alle Mitglieder seiner Gesellschaft nach einander aufmarschiren, indem er ein jedes besonders charakterisirt; am Schlusse müssen auch der Souffleur, der Garderobe-Aufseher, der Cassen-einnehmer und die Theaterbedienten erscheinen, und endlich werden gar die Koffer und Kleider der sämmtlichen Histrionen hervorgeholt, um dem Publikum ihre Reverenz zu machen. In einer anderen findet sich folgende Anrede an die Zuhörerschaft: „Senat, Auditorium, Hörer, Amphitheater, Coliseum, Galane, Damen, Dienstmädchen, Vornehme, Edle, Plebejer, Hauben, Kappen, Kaputzen, Musketen, nicht Musketiere, euch Alle bitten wir um Verzeihung[131])!“ In einer dritten sagt ein zaghafter Schauspieler: „Ach! ich sterbe, meine Herren, denn ich sehe Visionen, sehe schon die Musketiere, wie sie die Pfeifen an die Zungenspitze setzen[132]).“

Viele der Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega, die schon im vorigen Bande genannt worden sind, lebten noch bis so tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein, daß sie auch

[131]) Senado, Auditorio, Oyentes,
Amfiteatro, Coliseo,
Galanes, damas, fregonas,
Ilustres, nobles, plebeyos,
Tocas, Gorras, Caperuzas,
Mosquetes, no mosqueteros,
Todos pedimos perdon.

[132]) Ay que me muero, señores
Porque veo ya visiones,
Veo à los Mosqueteros,
Que en el pico de la lengua
Tienen ya los silvos puestos.

noch in den Dramen des Calderon und seiner Zeitgenossen auftreten konnten. Den früher verzeichneten Namen könnte nun noch eine beträchtliche Liste von solchen hinzugefügt werden, welche vorzugsweise oder ausschließlich der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. angehören; aber nur von den wenigsten dieser Schauspieler und Schauspielerinnen sind uns irgend erhebliche Nachrichten aufbewahrt worden, und das bloße Aufzählen von Namen ermüdet; wir beschränken uns daher im Folgenden auf Hervorhebung der allerberühmtesten.

Sebastian de Prado, eben so wegen seines vortrefflichen Spiels und seiner Körperschönheit auf den Brettern gerne gesehen, als auch wegen der Eleganz seiner Sitten und wegen seines edlen Charakters im Privatleben geachtet. Sein Rollenfach war das der Galane oder ersten Liebhaber, und in diesem stand er dem Alonso de Olmedo (dem Sohne des schon im vorigen Bande genannten Olmedo) als Nebenbuhler gegenüber. Im Jahre 1659 ging er mit Ludwig's XIV. Gemahlin Maria Teresa, der Tochter Philipp's IV., als Anführer eine Comödiantentruppe nach Paris und gab daselbst längere Zeit hindurch Vorstellungen. Mit reichlicher Ernte von Geld und Beifall nach Spanien zurückgekehrt und auch hier wieder mit Enthusiasmus begrüßt, faßte er doch den Entschluß, den Schauplatz seiner Triumphe zu verlassen, und wurde im Jahr 1675 Mönch in einem Madrider Kloster. Auf einer Reise nach Rom, die er in Geschäften seines Ordens unternahm, starb er zu Livorno 1685.

Maria Calderon, die berühmteste, durch ihre Verbindung mit dem Könige selbst in der politischen Geschichte Spaniens eine Rolle spielende Actrice aus der Zeit Philipp's IV. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieser Fürst ein Liebesverhältniß mit der schönen, von vielen Verehrern umschwärm-

ten Maria unterhalten hat; in einem Spottverse, den die Gräfin d'Aunoy mittheilt, heißt es sehr bitter:

Un Fraile y una Corona,
Un Duque y un Cartelista
Anduvieron en la lista
De la bella Calderona.

Ein Sprößling dieser königlichen Liebe war der bekannte, seinem älteren Namensverwandten so unähnliche, Don Juan von Oesterreich, der sich nach dem Tode seines Vaters in den Palast-Intriguen zwischen der Königin Mutter, dem Pater Neidhart, dem Admiral von Castilien und anderen Großen so bemerklich machte. Maria Calderon trat bald nach der Geburt dieses Sohnes (1629), um die Fehltritte ihres früheren Lebens gut zu machen, in ein Nonnenkloster, welchem sie später, allgemein geachtet, als Aebtissin vorstand.

Barbara Coronel, gewöhnlich „die Amazone" genannt, weil sie, unzufrieden mit der Schwächlichkeit ihres Geschlechts, fast immer Männerkleidung trug und selten anders, als zu Pferde gesehen wurde. Besonders zeichnete sie sich in solchen Rollen aus, welche ihrem wilden und mannhaften Charakter zusagten. Sie starb 1691, nicht ohne den Verdacht mit in's Grab zu nehmen, daß sie ihren Mann vergiftet habe.

Francisca Bezon, eine der gefeiertsten Künstlerinnen, welche je die spanischen Bretter betreten haben. Sie hieß mit wahrem Namen nicht Bezon, sondern war, nach dem Chronisten der mehrgenannten Brüderschaft, „die Tochter eines der berühmtesten und edelsten unter den Dichtern, welche zur Zeit Philipp's IV. die Theater mit Comödien versahen [133]," und wurde im Geheimen von Juan Bezon, einem Schau-

[134]) Vielleicht des Calderon?

spieler in der Gesellschaft des Christoval de Avendaño, erzogen. Früh betrat sie die Bretter, und schon in sehr jungen Jahren galt sie in den Rollen der ersten Liebhaberin für unübertrefflich. Später ging sie mit der Truppe des Sebastian de Prado nach Frankreich und spielte daselbst eilf Jahre lang unter allgemeinem Beifall.

Den folgenden Namen der gepriesensten und am häufigsten genannten Comödianten und Comödiantinnen aus der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. können wir theils gar keine, theils nur wenige flüchtige Notizen hinzufügen; Pellicer, aus dem wir mit Hinzuziehung der Zwischenspiele von Benavente schöpfen, theilt zwar allerhand über dieselben mit, aber kaum irgend Etwas, was von besonderem Interesse wäre.

Lorenzo Hurtado, noch einer von den Gründern der im vorigen Bande so oft erwähnten Cofradie de Nuestra Señora de la Novena, der aber die übrigen Stifter dieser Brüderschaft um ein Langes überlebt zu haben scheint und auf dem Buen-Retiro-Theater eine bedeutende Rolle spielte. — Anna, Feliciana und Micaela de Andrade, drei als Sängerinnen und Schauspielerinnen berühmte Schwestern, denen von ihren Verehrern der Beiname der drei Grazien gegeben wurde. — Vicente Domingo, ein beliebter Gracioso. Von ihm erzählt man folgende Anekdote. Er hatte früher als Trompeter in dem spanischen Heere gedient und behielt die Liebe zu diesem Instrumente bei; als er nun einst mit einer Histrionentruppe das Land durchzog, gewahrte er in der Ferne eine Räuberschaar, forderte seine Begleiter auf, sich mit sammt ihren Pferden und Maulthieren in Reihe und Glied zu stellen, und stieß auf militairische Art in die Trompete; dies erschreckte denn die Banditen dergestalt, daß sie die Flucht ergriffen. — Die Brüder Torrella, welche sich so ähnlich

sahen, daß man sie kaum von einander unterscheiden konnte, und durch diesen Umstand das Publikum besonders bei der Ausführung der Rollen des Brüderpaars in Lope's Palacio confuso ergötzten. Sie spielten in der Truppe des im vorigen Bande genannten Roque de Figueroa. — Bartolomé Romero. — Perez. — Francisco Lopez. — Pedro Ascanio. — Antonio de Prado. — Anna de Barrios, eine geborene Neapolitanerin. — Clara Camacho, eine Valencianerin, von welcher erzählt wird, sie sei bei der Darstellung eines Auto plötzlich so von Andacht ergriffen worden, daß sie beschlossen habe, der Welt zu entsagen. — Antonia Infante. — Eufrasia Maria de Reyna. — Josefa Morales. — Ines Gallo. — Manuela de Acuña. — Manuela Escamilla, aus einer Familie, welche mehrere ausgezeichnete Schauspieler und Schauspielerinnen hervorgebracht hat. — Maria de los Reyes. — Mariana Romero. — Micaela Fernandez.

Noch haben wir Einiges über den Einfluß des spanischen Theaters auf die Bühnen des übrigen Europa zu sagen. Dieser Einfluß gab sich gegen die Mitte und von da abwärts bis an das Ende des siebzehnten Jahrhunderts in noch viel größerer Ausdehnung und Stärke kund, als während der im vorigen Bande unserer Geschichte behandelten Periode; wir wollen uns jedoch nicht streng an die Gränzen des vorliegenden Zeitabschnittes binden, sondern sowohl Einiges, was bisher übergangen wurde, nachholen, als auch sogleich in das achtzehnte Jahrhundert mit hinübergreifen.

Hören wir zunächst, was der mit dem Theaterwesen von ganz Europa so genau bekannte Riccoboni schon vor mehr als

hundert Jahren über diesen Gegenstand sagte: „Das spanische Theater besitzt eine unzählbare Menge von Intriguen-Stücken, aus denen die Dichter aller Nationen als aus unversiegbaren Quellen schöpfen können. Die spanischen Dramen, welche durch den Adel der darin vorkommenden Personen oder durch die Art der Verwickelung und Handlung einer höheren Gattung angehören, können als Muster der Tragicomödie und Tragödie dienen, und Italiener wie Franzosen haben sie sehr benutzt. Die spanische Bühne hat daher trotz ihrer Regellosigkeit den Ruhm, sowohl durch die Originalität ihrer Ideen, als durch die erstaunliche Anzahl und Mannichfaltigkeit der Süjets, welche ihr ausschließlich angehören, die große Lehrerin aller Dichter und das große Muster aller Theater von Europa gewesen zu sein. — Schon aus den Nachahmungen der spanischen Stücke erkennt man leicht, wie eigenthümlich die Ideen in ihnen sind und mit welcher Leichtigkeit die spanischen Dichter ihre Süjets erfinden. Es ist sehr selten, daß man unter der großen Zahl ihrer Comödien eine findet, deren Idee anderswoher genommen wäre; im Gegentheil haben die Spanier alle Dichter von Europa mit ihren Erfindungen versehen [134]."

Der Geschmack an spanischen Schauspielen ward in Italien schon gegen den Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts sehr herrschend. „Anfänglich — sagt Salfi — wurden die spanischen Comödien vornämlich in den italienischen Provinzen gespielt, in welchen Spanien politisch wie literarisch Gesetze gab; aber allmälig verschaffte ihnen die Langeweile der Italiener an dem Hergebrachten und die Sucht nach dem

[134]) Riccoboni, Réflexions sur les divers théatres de l'Enrope. pag. 65 et 58.

Neuen ein breiteres Terrain, und sie begannen, das romantische System auf den Ruinen des classischen aufzupflanzen. Um das Ende des sechszehnten Jahrhunderts erschienen mit glücklichem Erfolg: La Donna Costante und L'amante furioso von Raffaele Borghini, L'Erofilomachia, La prigione d'Amore und I morti vivi [135]) von Sforza d'Odi, so wie noch andere ähnliche Stücke. In diesen Comödien sah man bald ein verzweifelndes Mädchen, das sich lebendig begraben läßt, um einer verhaßten Heirath zu entgehen, bald einen unglücklichen Liebhaber, der sich als Dieb zum Galgen führen läßt, weil er kein anderes Mittel weiß, um die Ehre seiner Dame zu retten [136]). Im siebzehnten Jahrhundert nahm diese Richtung des Geschmacks immer mehr überhand, und statt regelmäßiger Tragödien und Comödien sah man in Italien nur noch die Azioni, welche gewöhnlich reali, reali comiche oder tragiche-comiche genannt wurden und sämmtlich knechtische Uebersetzungen oder übertriebene Nachahmungen spanischer Schauspiele waren [137])."

Gehen wir zu dem uns hier zunächst beschäftigenden Zeitraume fort, so könnten wir eine beträchtliche Liste von italienischen Dramen liefern, welche den Castilianischen Ursprung deutlich und unzweifelhaft verrathen; wir begnügen uns jedoch mit folgenden Anführungen. Die zwischen 1652 und 1672 erschienenen Comödien des Neapolitaners Giambattista Pasca: Il Cavalier trascurato, La Taciturnità loquace, Il Figlio della battaglia (nach dem Hijo de las Batallas von Jacinto Cordero), La falsa accusa data alla Duchessa di

[135]) Nach Lope's Muertos vivos.

[136]) Dies spielt vermuthlich auf eine Nachahmung von Montalvan's No hay vida como la honra an.

[137]) Salfi, Saggio Storico critico della Commedia italiana.

Sassonia (nach Guevara's Cumplir dos obligaciones) sind sämmtlich Nachahmungen spanischer Originale; ebenso die gleichzeitigen Schauspiele von Raffaele Tauro: Le ingelosite speranze, La Contessa di Barcellona (wohl nach Moreto's Desden con el desden), Fingere per vincere, Isabella o la Donna più costante, La falsa Astrologia (nach Calderons Astrologo fingido). Lionardo de Lionardis gab 1674 seinen Finto Incanto nach dem Encanto sin encanto des Calderon's. Der Kanonikus Carlo Celano (geb. zu Neapel 1617 und gestorben 1693) lieferte verschiedene Bearbeitungen spanischer Comödien, wie: L'ardito Vergognoso, L'Infanta villana, Chi tutto vuol tutto perde (wohl nach Lope's Quien todo lo quiere), La Forza del sangue (vermuthlich nach Guillen de Castro), La Zingaretta de Madrid (nach Montalvan oder Solis), Proteggere l'Inimico (nach Solis), Il Consigliere del suo male. Angela d'Orso's Con chi vengo, vengo (Ferrara und Bologna 1669) ist eine Uebersetzung von Calderon's Con quien vengo vengo, und dasselbe Stück ist außerdem noch unter demselben Titel von Michele della Marra (Napoli 1665) für die italienische Bühne bearbeitet worden. Gleichfalls Uebersetzungen oder Nachahmungen spanischer Originale sind die Mehrzahl der Schauspiele des Toskaners Pisani, des Neapolitaners Ignazio Capaccio, des Catanesen Pietro Capaccio, des Amalfitaners Tommaso Sassi, des Onofrio di Castro und des Andrea Perrucci. Der Letztere übersetzte ihm Jahre 1678 den Burlador de Sevilla von Tirso de Molina, ein Stück, das übrigens schon früher in Italien bekannt gewesen sein muß, da es nach Riccoboni (Hist. du théatre italien I. 85) zuerst durch italienische Schauspieler nach Paris gebracht worden ist. Auch die improvisirenden Histrionen der Commedia del arte bemächtig-

ten sich der spanischen Schauspielstoffe und setzten sie nach ihrer Weise in die Scene, so daß, nach Signorelli, der Graf von Saldaña und Bernardo de Carpio zwischen Arlecchin und Pantalon figurirten[138]). Diese Vorliebe für die Erfindungen der Spanier zog sich in Italien bis in's achtzehnte Jahrhundert hinüber, und noch 1740 sagte der mit der Bühnenliteratur seines Landes sehr vertraute Riccoboni: „Seit hundert und dreißig Jahren sind die dramatischen Werke der Italiener fast nichts als Uebersetzungen spanischer Schauspiele. Der Geschmack an dem spanischen Theater, welches allerdings seine großen Vorzüge hat, ist in Italien bis zum äußersten Grade der Extravaganz getrieben worden, und die Menge der italienischen Schauspiele dieser Gattung ist unzählbar[139])." Oft gingen spanische Stücke durch Vermittelung des italienischen Theaters in Paris auf die französische Bühne über; so Calderon's „Leben ein Traum", das zuerst 1717 in einer Prosa-Uebersetzung von den Italienern gespielt, dann von Gueulette in's Französische übersetzt und 1732 von Boissy in Alexandrinern versificirt wurde[140]). Der Alcalde de Zalamea wurde zur italienischen Oper verarbeitet und die Casa con dos puertas als Impromptü auf die Pariser italienische Bühne gebracht[141]). Später drängten die Lustspiele Chiari's und Goldoni's die spanischen Comödien in den Hintergrund; aber der größte dramatische Dichter, den Italien je hervorgebracht, Carlo Gozzi, wußte die schon so vielfach ausgebeu-

[138]) Signorelli, Storia critica de'teatri, Napoli 1813, Tom. VI. pag. 344 ff.

[139]) Riccoboni, Réflexions historiques sur les divers théatres de l'Europe, pag. 20 und 59.

[140]) Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. III. p. 507.

[141]) Id. Réflexions etc., pag. 64.

tete Fundgrube von neuem und nicht ohne Glück zu benutzen; seine Due notte affanose sind nach Calderon's Gustos y disgustos son no mas que imaginacion; sein Pubblico secreto und sein Eco e Narcisso geben sich schon durch den Titel als Nachahmungen von Stücken desselben Dichters kund; seine Principessa filosofa ist nach Moreto's Desden con el desden; auch von Tirso's Zelos con zelos se curan gab er eine Bearbeitung.

Waren schon Lope de Vega und dessen Zeitgenossen in Frankreich sehr stark benutzt worden, so war der Gebrauch, den man daselbst von Calderon und den Späteren machte, doch noch viel ausgedehnter. Die mehrsten der Dichter, die sich auf diese Art jenseits der Pyrenäen zu bereichern wußten, sind schon im vorigen Bande genannt worden; aber noch viele Andere schlossen sich an diese an, und man kann ohne Uebertreibung behaupten, daß nur wenige französische Dramatiker des siebzehnten Jahrhunderts sein möchten, die nicht aus jener Quelle geschöpft hätten. Man hat gesagt, Racine habe, der einzige unter den älteren Schauspieldichtern Frankreichs, die Spanier gar nicht gekannt, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren. Wir vermögen das Gegentheil, daß er unmittelbar aus dem Spanischen geschöpft habe, nicht zu beweisen; allein es ist gewiß, daß er den Rotrou stark benutzt und die Motive zu ganzen Scenen aus ihm genommen hat; da nun Rotrou's Dramen fast sämmtlich Bearbeitungen spanischer Stücke sind, so wird Racine hierdurch, wenigstens mittelbar, den Spaniern gleichfalls verpflichtet[142]). — In Bezug auf unseren Gegenstand im Allge-

[142]) Da es hier nicht der Ort ist, durch Analyse ganzer Scenen zu zeigen, in wie ausgedehntem Maaße Rotrou dem Racine zum Vorbilde gedient hat (s. darüber Raynouard im Journal des Savans, 1823), so mögen nur folgende einzelne Verse, die der spätere Dichter entweder als

meinen lassen wir den sonst für seine Nation so sehr eingenommenen Linguet reden. „Die Franzosen — sagt er — verdanken den Spaniern hundertmal mehr, als allen andern Euro-

Reminiscenzen oder absichtlich von dem früheren aufgenommen hat, unsere Behauptung im Allgemeinen bewahrheiten:

Rotrou: On ne repasse point le noir fleuve des morts.
(L'heureux naufrage, acte II, sc. 5.)
Racine: On ne voit point deux fois le rivage des morts
(Phèdre, acte II, sc. 5)
Rotrou: D'éternel entretien à la race future.
(L'innocente, infidélité, acte V., sc. 8.)
Racine: L'éternel entretien des siècles à venir.
(Iphigénie, acte I, sc. 5.)
Rotrou: Heureux qui satisfait d'une basse fortune.
(Crisante, acte II, sc. 1.)
Racine: Heureux qui satisfait de son humble fortune.
(Iphigénie, acte I, sc. 1.)
Rotrou: Sait trouver . . . . le chemin de ton coeur.
(Agésilas de Colcos, acte V, sc. 3.)
Racine: Aricie a trouvé le chemin de son coeur.
(Phèdre, acte IV, sc. 6.)
Rotrou: Et vous pouvez avoir des passe-temps plus doux.
(Célie, acte III, sc. 4.)
Racine: Eh quoi! n'avez-vous pas des passe-temps plus doux?
(Athalie, acte II, sc. 7.)
Rotrou: S'il vous souvient pourtant que je suis la première
Qui vous ait appelé de ce doux nom de père.
(Iphigénie, acte IV, sc, 4.)
Racine: Fille d'Agamemnon, c'est moi que la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.
(Iphigénie, acte IV, sc. 4.)
Rotrou: C'est être criminel que d'être soupçonné.
(Bélisaire, acte V, sc. 6.)
Racine: Dès qu'on leur est suspect on n'est plus innocent.
(Athalie, acte II, sc. 5.)

päischen Völkern. Es unterliegt keinem Zweifel, daß alle die guten Schriftsteller, deren Werke die Aurora des schönen Tages von Ludwig's XIV. Regierung bilden, bei den Castilianern, und zwar allein dort, in die Schule gegangen sind. Voltaire, Benserade u. s. w. waren so zu sagen mehr Spanier, als Franzosen. Die spanische Sprache war damals in Paris so verbreitet, wie die unsrige; sie war das Lieblingsidiom aller Gebildeten, und ihr Einfluß theilte der französischen eine bis dahin unbekannte Weichheit und Mäjestät mit. Unsere Novellen jener Zeit, in denen man oft eine Kraft und Zartheit findet, wie man sie heut zu Tage nicht mehr kennt, sind fast alle aus dem Spanischen übersetzt, oder in Erzählung umgewandelte Dramen; auf diese Art hat z. B. Le Sage viele spanische Comödien bearbeitet und seinen Gil Blas damit bereichert, wie denn seine Geschichte der Aurora von Guzman Wort für Wort aus Moreto's Lustspiel Todo es enredos Amor gezogen ist. Aber es ist seltsam, daß dieselben Schriftsteller, welche so gut in Prosa übersetzten, dieselben Productionen gänzlich verunstalteten, sobald sie sie dem Theater aupassen oder in Versen wiedergeben wollten. In dieser Hinsicht sind die Spanier nicht glücklich gewesen, und man darf sich wundern, daß diejenigen ihrer Stücke, welche von Scarron und seinen Nachfolgern übersetzt worden sind, den Franzosen nicht für immer die Lust benommen haben, aus dieser Quelle zu schöpfen. Nehmen wir z. B. Scarron's Bearbeitung des Amo criado von Rojas, welche den Titel Jodelet Maître et Valet führt! Man glaubt kaum, mit wie

Rotrou: Et le traître me baise afin de m'étouffer.
(Crisante, acte I, sc. 3.)
Raçine: l'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.
(Britannicus, acte IV, sc. 3.)

vielen Niedrigkeiten und Gemeinheiten der Uebersetzer seine elende Nachahmung beschmutzt hat. Oder man vergleiche die **Fausse apparence** des Scarron mit Calderon's **No siempre lo peor es cierto**, um zu sehen, in wie hohem Grade dieser unbarmherzige Mensch das Talent besaß, Alles, was er berührte, zu verderben und die Originale, denen er die Schmach einer Uebersetzung anthat, zu verschlechtern."

Führen wir nun, ohne hier Ansprüche auf Vollständigkeit zu machen, und mit Uebergehung von Corneille's Heraclius, so wie der schon in dem Artikel Rojas und sonst vorgekommenen Beispiele, einige der bemerkenswerthesten Entlehnungen der Franzosen aus Calderon und seinen Zeitgenossen an! Thomas Corneille brachte **1651** den **Astrologo fingido** als **Le feint Astrologue** und **El Alcaide de si mismo** als **Géolier de soi même** zur Aufführung. Dasselbe Stück fand in demselben Jahre noch einen anderen französischen Bearbeiter in Scarron, dessen Drama **Le Gardien de soi-même** heißt. Lambert's **1660** aufgeführte **Magie sans magie** ist nach Calderon's **Encanto sin encanto**. Der zweite Akt von **Casa con dos puertas** ward von Thomas Corneille zum vierten seiner **Engagements du Hasard** benutzt. Dieses Stück ist übrigens, wie schon der Titel besagt, dem Hauptinhalte nach, aus Calderon's **Empeños de un Acaso**. **La dama duende** wurde im Jahre **1641** unter dem Titel **l'Esprit follet** von d'Ouville, und später von Hauteroche als **La dame invisible** auf die französische Bühne gebracht. **Peor está que estava** ward **1655** von Boisrobert als **Les apparences trompeuses** und nachher von Le Sage, als **Don César des Ursins** umgearbeitet. In dem **Point d'Honneur** von Le Sage sind zwei Dramen des Rojas verschmolzen; die in dem **Théatre espagnol**

desselben Autors enthaltenen Comödien gehören, insofern sie sich selbst für Uebersetzungen geben und nicht für die Bühne berechnet sind, nicht hierher; wohl aber muß erwähnt werden, daß seine selbsterfundenen Intriguenstücke, wie Crispin rival de son maître und andere durchaus die Manier der Spanier verrathen. — Zu Molière's Femmes savantes, hat neben Lope's Melindres de Belisa, Calderon's No hay burlas con el Amor und Zarate's La Presumida y la Hermosa als Vorbild gedient. Die Lances de Amor y Fortuna fanden im Jahre 1657 zwei französische Bearbeiter an Boisrobert und Quinault; die Stücke Beider führen die Ueberschrift: Les coups d'Amour et de Fortune. Quinault bearbeitete den Galan Fantasma unter dem Titel Le Fantôme amoureux. — Nach Moreto's Aprehension de la voz gab Thomas Corneille im Jahre 1653 seinen Charme de la voix, nach eben dessen Marques del Cigarral Scarron im Jahre 1652 seinen Don Japhet d'Arménie. Molière's Princesse d'Elide ist nach Moreto's Desden con el desden, Thomas Corneille's Amour à la mode nach El amor al uso von Solis, und in Molière's Ecole des maris finden sich offenbare Reminiscenzen aus Moreto's No puede ser. Sigismond, duc de Varsau von Gillet de la Tissonerie ist nach dem „Leben ein Traum" und Montfleury's Fille capitaine nach Figueroa's Dama capitan. — In spätere Zeit hinabsteigend, erwähnen wir Dümaniant's Guerre ouverte, nach Moreto's No puede ser, den Paysan magistrat von Collot d'Herbois nach dem Alcalden von Zalamea, so wie daß Beaumarchais in der Hochzeit des Figaro offenbar den dritten Akt von Calderon's Casa con dos puertas benutzt hat.

Wir haben uns so vielfach über die unermeßliche Inferio-

rität der französischen Copien ausgesprochen, daß man gewiß schon den Vorwurf der Parteilichkeit für uns in Bereitschaft hält; deßhalb wollen wir uns über die obengenannten Stücke weiterer Urtheile enthalten. Nur über Molière's Princesse d'Elide sei es vergönnt, den Italiener Signorelli, der sonst den Franzosen sehr zugethan ist, reden zu lassen. „Moliere's Nachahmung von Moreto's Meisterstück — sagt er — erscheint dem Original gegenüber sehr kalt. Welche Lebhaftigkeit im Moreto! welcher zarte Gegensatz zwischen dem von Kindheit an genährten Stolz und der aufkeimenden Liebe in Dianens Herzen! welch immer wachsendes Interesse durch die ganze Fabel hindurch! Dieß Alles vermißt man bei Molière gänzlich. Sein Moron erscheint neben dem graciösen Polilla des Spaniers als ein kalter Possenreißer; sein Eurialus, der Graf von Urgel des Moreto, führt seinen Kunstgriff, sich als einen Feind der Liebe zu stellen, ohne alle die Nebenumstände, die ihm Wahrscheinlichkeit leihen müssen, und in einer höchst matten Weise aus, die Diejenigen langweilen muß, welche das spanische Original kennen. Die insipide Art endlich, wie die Prinzessin von Elis den Plan faßt, Eurialus verliebt zu machen, läßt die ganze Erfindung des Moreto zu Eis erstarren. Je vous avoue — sagt sie — que cela m'a donné de l'émotion, et je souhaiterais fort de trouver les moyens de chatier cette hauteur. Welcher Unterschied zwischen diesen Worten und jenen der Scene zwischen Carlos und Diana! Mit welcher Energie bricht ihr Gefühl bei der Kälte des Prinzen hervor! Welcher meisterhafte Pinselstrich in jenen beiden Versen:

Aunque me cueste un mundo,
Hé de rendir à este necio,

in welchen sich die ganze stolze Seele der Diana und die

Leichtigkeit, mit welcher sie zu siegen hofft, offenbart! Als ich zum ersten Male nach Madrid kam, hörte ich sie aus dem Munde der seltenen Schauspielerin Mariquita Ladvenant, welche sie mit einer solchen geistvollen Mischung von majestätischer Sicherheit, von Zorn und von ironischem Lächeln sprach, daß es schien, als hätte sie in der Seele Moreto's gelesen. Auch gibt die französische Copie nicht im mindesten die lieblichen Farben des Originals in einer Scene der zweiten Jornada wieder, wo Carlos seine Liebe eingesteht, dann von Diana mit der äußersten Kälte und Verachtung behandelt wird und nun auf einmal wieder seine Verstellung annimmt, was sie auf's äußerste kränkt und noch mehr in ihrem Vorsatz, ihn verliebt zu machen, bestärkt. Ebenso ist im dritten Akt die Eifersucht der Prinzessin von Elis gegen die Dame, in die der Prinz sich verliebt stellt, neben jener der Diana nur ein schwaches Flämmchen neben einem lodernden Feuer [143]."

Die Franzosen der Zeit Ludwig's XIV. noch unmittelbarer, als dies durch Uebersetzungen und Nachahmungen geschehen konnte, mit dem spanischen Schauspiel vertraut zu machen, diente die Truppe des Sebastian de Prado, welche, wie vorhin erwähnt, im Jahre 1659 nach Paris kam. Von dieser sagt ein französischer Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts: „In dem ersten Jahre der Vermählung des Königs sahen wir eine Gesellschaft spanischer Schauspieler nach Paris kommen; die Comédiens du Roi traten ihnen ihr Theater ab, wie sie es früher den Italienern gethan hatten, welche nun mit Molière das Theater Petit Bourbon und das des Palais-Royal einnahmen. Die Königin unterhielt diese Spanier bis zum Frühling des vergangenen Jahres (1673), in welchem sie über die Py-

[143]) Signorelli, Storia critica de' Teatri, T. VII. pag. 93.

renäen zurückgekehrt sind. — Wenn wir den Italienern für ihr Maschinenwesen und ihre Musik verpflichtet sind, so haben wir den Spaniern für ihre schönen poetischen Erfindungen Dank zu sagen, indem unsere besten Schauspiele nach den ihrigen copirt sind [144])."

Unter den sichtbaren Einflüssen der spanischen Bühne auf die französische muß auch erwähnt werden, daß mehrere Schauspieldichter aus der Zeit Molière's (z. B. Montfleury) anfingen, komische Zwischenspiele in der Manier der Spanier zwischen die Akte der ernstaften Stücke einzuschieben. — Was die Kritik anbelangt, so legten die herrschenden Vorurtheile den Franzosen bis auf die neueste Zeit ein Hinderniß in den Weg, welches ihnen die freie Anerkennung des spanischen Theaters unmöglich machte; aber eine gewisse Bewunderung und Achtung für dasselbe sprachen sie schon früh aus. Von Corneille's derartigen Aeußerungen ist schon die Rede gewesen; hier sei noch erwähnt, daß der Jesuit Bouhours in seiner **Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit** (Amsterdam 1688) mit großer Wärme von Lope de Vega spricht. Später gaben Dü Perron de Castera in seinen **Extraits de plusieurs pièces du Théatre espagnol** (1738) und Linguet in der Vorrede zu seinem **Théatre Espagnol** (1770), trotz ihrer Befangenheit in der Boileau'schen Kunsttheorie, einzelne richtig würdigende Urtheile über Lope und Calderon.

Ueber die Bereicherung, welche dem englischen und dem deutschen Theater von Spanien aus zu Theil geworden ist, vermögen wir nur einige Andeutungen zu geben. Von der Truppe des Juan Navarro, welche 1635 vor König Karl I. spielte, ist im vorigen Bande die Rede gewesen; eben dort

[144]) **Le Théatre français, en trois livres. Lyon 1674.**

(Seite 54) sind auch einige englische, dem Spanischen entlehnte Stücke aus der Zeit Karl's II. genannt worden. Dieser Monarch kannte und liebte die spanischen Theaterstücke, und auf seinen besonderen Wunsch bearbeitete der Lustspieldichter Crown Moreto's No puede ser unter dem Titel: Sir Courtly Nice, or It jannot be, für die englische Bühne. In Dryden's Essay on dramatic poetry ist von Uebersetzungen spanischer Stücke die Rede, welche in London aufgeführt würden, und die Schauspiele dieses Dichters selbst tragen deutliche Spuren der Bekanntschaft ihres Verfassers mit Lope und Calderon. Späterhin scheint man in England den Spaniern mehr entfremdet worden zu sein; das einzige aus dieser Quelle geschöpfte Schauspiel des achtzehnten Jahrhunderts, das wir zu nennen wüßten, ist: The king and the miller of Mansfield, von Dodsley, eine Nachahmung des Villano en su rincon, von Matos Fragoso. Dieses englische Stück hatten denn wieder die Franzosen Sedaine in der komischen Oper: Le Roi et le Fermier, und Collet in der Partie de chasse de Henri IV. vor Augen, ohne zu wissen, daß es nur die schwache Copie eines spanischen Vorbildes wäre. Der genannte Dodsley kannte übrigens die spanische Bühne im Allgemeinen so wenig, daß er die in seiner Collection of old plays abgedruckten Lustspiele Elvira, or the worst not always true und The Adventures of five hours für englische Originale hielt, während doch die spanischen Muster zu den bekanntesten und zugänglichsten gehören und auch in Linguet's Théatre Espagnol stehen.

Daß Deutschland bei seiner vielfältigen Verbindung mit Spanien und den Niederlanden schon im siebzehnten Jahrhundert mit spanischen Bühnenstücken bekannt gewesen sei, würde vermuthet werden müssen, wenn nicht ausdrückliche

Zeugnisse vorhanden wären, um es zu beweisen. Von diesen Zeugnissen sei hervorgehoben, daß, wie Tieck in der Vorrede zu seinem deutschen Theater anführt, im Jahre 1650 ein deutscher Bearbeiter des Corneille'schen Cid eine Uebersetzung des „bekläglichen Zwanges" (der Fuerza lastimosa des Lope de Vega) zu geben verspricht und von diesem Stücke, als von einem ganz bekannten, redet. Es gebricht mir an einer genaueren Kenntniß der deutschen dramatischen Literatur dieser Epoche, um die einzelnen Schauspiele angeben zu können, die schon damals aus Spanien zu uns herübergekommen sind; das mehrste davon ist wahrscheinlich nie gedruckt worden; vornämlich machten sich wohl die sogenannten „Haupt- und Staatsaktionen," die zuerst durch den Magister Veltheim, einen mit den neueren Sprachen sehr vertrauten Mann, in Schwung kamen, die spanischen Erfindungen zu Nutze; Flögel sagt, auf eine ältere Autorität hin, diese Actionen seien gewöhnlich schlechte Uebersetzungen aus dem Spanischen gewesen. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts scheint die Bekanntschaft mit den Spaniern in Deutschland schon sehr im Abnehmen gewesen zu sein; Morhof nennt in seinem Polyhistor (1688) unter allen castilianischen Dichtern allein den Lope de Vega, und auch was er über diesen bemerkt, scheint nur vom Hörensagen zu sein. Er excerpirt zuerst das Lob, welches ihm Nic. Antonio spendet, beruft sich aber dann auf die „neue Kunst, Comödien zu machen" und fährt zuletzt fort: „Das wäre mir schön, wenn man den rohen Pöbel für den besten und wahren Beurtheiler des Schauspiels zu halten hätte; wenn es dem Dichter als Verdienst anzurechnen wäre, mit Vernachlässigung der Regeln und durch Vermischung des Höchsten mit dem Tiefsten den Beifall des gemeinen Haufens zu suchen, und wenn es kein Fehler wäre, den Unterschied

zwischen Soccus und Kothurn, d. h. zwischen Comödie und Tragödie aufzuheben! Indessen will ich hiermit dem Ruhme des Lope durchaus keinen Abbruch thun, noch glaube ich, daß er wirklich dergestalt Alles über den Haufen geworfen habe; auch räume ich gerne ein, daß er allen übrigen spanischen Dichtern weit voransteht und von den Ausländern nicht mit Unrecht bewundert worden ist.“ — Die wenigen Bearbeitungen spanischer Dramen, die im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts auf die deutschen Bühnen kamen, waren nicht mehr unmittelbar nach den Originalen, sondern nach französischen und italienischen Uebersetzungen; so das im Jahr 1760 aufgeführte Schauspiel: „Das menschliche Leben ist Traum“ von M. J. F. Scharfenstein und das wenige Jahre später erschienene Stück: Sigismund und Sophronie, oder Grausamkeit aus Aberglauben, von Bertrand (gleichfalls nach La Vida es sueño). Die Linguet'schen Extracte (welche zu Braunschweig in deutscher Uebersetzung erschienen) wurden mehrfach von deutschen Schauspielschreibern benutzt; aus dieser Quelle floß z. B. Schröder's „Amtmann Graumann und die Soldaten“ (nach dem Alcalden von Zalamea), und entweder ebendaher oder aus Collot d'Herbois sind Stephani's „Begebenheiten auf dem Marsch.“ Schröder's „unmögliche Sache“ ist nach dem Englischen des Crown, und es ist bemerkenswerth, daß dasselbe Stück (Moreto's No puede ser, welches sich seinerseits wieder auf Lope's Mayor imposible gründet) auch noch über Frankreich nach Deutschland kam („die offene Fehde“ nach Dümaniant's Guerre ouverte). Wie verflacht und verwässert nun auch diese deutschen Bearbeitungen sein mögen, so zeugt der Beifall, mit dem sie aufgenommen wurden, doch von der unverwüstlichen Kraft der Originale. Das Verdienst, zuerst wieder auf die Urbilder

aufmerksam gemacht und mit Anerkennung von ihnen gesprochen zu haben, gebührt Lessing; seine Kenntniß des spanischen Theaters war, aus Mangel an Hülfsmitteln, nur beschränkt, aber selbst an den geringeren Comödien, die er kannte (wie z. B. El Conde de Sex), preist er die originelle Erfindung, die sinnreiche Verwickelung, die wohlangelegten und bis an's Ende erhaltenen Charaktere und die Würde des Ausdrucks. Etwa gleichzeitig mit ihm wiesen Cronegk in einem kleinen Aufsatz im ersten Theil seiner Werke und Dieze in seinen Anmerkungen zum Velasquez auf den lange vernachlässigten und noch immer nicht gehörig gehobenen Schatz der herrlichsten Poesie hin. Ueber die Einwirkung, welche das spanische Drama später in Folge der Bemühungen Schlegel's und Anderer auf unsere Bühne und Literatur geübt hat, ist Einiges in der Vorrede zu diesem Bande gesagt worden.

Viertes Buch.

Verfall des spanischen Theaters im achtzehnten Jahrhundert. Einbrechen und Herrschaft des französischen Geschmacks. Neueste Bestrebungen.

Der ganzen Anlage dieses Werkes nach soll die Geschichte des Verfalls der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien hier mehr nur skizzirt, als ausführlich erzählt werden; denn nur auf dem werdenden und wasserreich in seinen Ufern einherrauschenden, nicht auf dem versiegenden Strome kann der Blick mit Freude ruhen. Was die neueren Bestrebungen, dem Nationaltheater wieder zu Glanz und Ansehen zu verhelfen, betrifft, so ist die Zeit zu einem abschließenden Endurtheil über diese noch nicht gekommen, und wir müssen uns mit einigen Andeutungen begnügen.

Es ist schon gesagt worden, daß der Zeitpunkt, mit welchem der Verfall der spanischen Bühne beginnt, sich nicht mit chronologischer Genauigkeit bestimmen läßt und nur im Allgemeinen in die letzten Jahre der Regierung Karl's II. versetzt werden kann. — In den zwei Jahrhunderten, welche zwischen der Thronbesteigung Ferdinand's und der Isabelle und der des letzten Monarchen aus dem österreichischen Hause liegen, hatte die spanische Nation ihre Periode der Unabhängigkeit, des Ruhms und der literarischen Größe durchlebt; die Spannkraft des Geistes, mit welcher das Volk lange der seit Philipp II. eingerissenen Willkür und Tyrannei der Regierung ein Gegengewicht gehalten hatte, begann nun zu erlahmen, und ihre Erschöpfung mußte in der Literatur einen Abdruck finden. Die Gefühle, welche die Quelle der vorzüg-

lichsten und eigenthümlichsten Schönheiten der castillanischen Poesie gewesen waren, der Geist des Ritterthums, die Gluth der romantischen Liebe, der Enthusiasmus für den Ruhm des Vaterlandes, für den Glauben und die Ehre erschöpften sich allmählig, und wie der belebende Funke erlosch, blieb die früher jugendfrische Gestalt nur noch eine Ruine ihrer selbst.

Das berühmte Testament Karl's II., welches einen französischen Prinzen auf den spanischen Thron berief, besiegelte gleichsam die Todesakte der spanischen Nationalbühne; erstlich indem es durch seine nächste Folge, den zwölfjährigen Successionskrieg, dem Fortgedeihen der Bühne unmittelbar und von außen her hinderlich war, dann indem es im Gefolge der französischen Dynastie eine Fluth von neuen, dem spanischen Charakter gänzlich fremden Ideen und in deren Gefolge die verkehrten und prosaischen Kunstansichten der Boileauschen Schule über die Pyrenäen brachte. Man kann vielleicht einwenden, die spanische Poesie habe ihre Bahn beschlossen gehabt, innerhalb des einmal gezogenen Kreises sei keine weitere Variation mehr möglich gewesen und das in Lethargie versunkene Volk würde auch ohne das Hinzutreten jener ungünstigen Umstände außer Stande gewesen sein, eine neue Schöpfung aus sich zu erzeugen. Wir geben die Richtigkeit dieses Einwandes zu; aber wenn das volksthümliche Drama schon an sich nur noch als schwaches Flämmchen mit immer matterem Schein glänzte, mußte es nicht unter dem Tumult der Waffen und dann in der Zugluft einer fremdartigen Civilisation völlig erlöschen? Ganz besonders kommt hier noch ein anderer Punkt, der wohl erwogen sein will, in Betracht. Ein unschätzbarer Vorzug für die älteren Dichter war es gewesen (und ohne ihn hätte sich die dramatische Poesie nie zu jener Höhe erheben können), daß sie eine Nation vor sich hatten,

in welcher das Volk und die höheren Stände im Wesentlichen der Ansichten und des Charakters, des Geistes und der Sitte übereinstimmten, und in welcher daher kein Zwiespalt des Geschmackes entstehen, keine Berücksichtigung von entgegengesetzten Ansprüchen erfordert werden konnte. Als nun dies aufhörte, als eine neue und fremde Bildung in die oberen Classen der Gesellschaft eindrang, mußte die eigentliche Nationalpoesie auf der Bühne erlöschen; die gebildeten oder sich für gebildet haltenden Dichter wandten sich vornehm ab von dem Volke, dieses aber ward von handwerksmäßigen Poeten mit rohen Schaustücken unterhalten, und so traten an die Stelle der früheren wahrhaft volksthümlichen Dichtung eine gelehrte und eine populäre, welche beide nichts taugten.

Nach den Gesetzen der Stetigkeit, welche alles Irdische regieren, konnte der Verfall der Literatur und Bühne nicht plötzlich und auf einmal, wie die hereinbrechende Nacht, eintreten. Die alten Nationaldichter waren dem Volke zu theuer geworden, als daß es dieselben so bald hätte vergessen können; die Schauspiele des Calderon und der anderen Meister der jüngst vergangenen Zeit blieben auf dem Repertoire und auch in den Werken einiger jüngeren Dichter, die sich von dem einmal in Bewegung begriffenen Strome forttragen ließen, erhielt sich noch ein schwacher Widerschein des alten Glanzes. Ebenso bedurfte es der Zeit, bis sich der französische Geschmack unter einer, bis dahin so ganz anderen Richtungen zugethanen, Nation Bahn zu brechen vermochte. Die Ideen, die Politik, die Sitten der nordischen Nachbaren fanden zunächst nur am Hofe und bei den in unmittelbarer Berührung mit demselben stehenden Personen Eingang, und erst von hier aus drang der neue Geist nach und nach in andere Schichten der Gesellschaft ein. So entstanden zwei Parteien in Spanien,

deren eine auf Reform des alten Geschmacks im Sinne der nüchternen Eleganz und verständigen Reflexion drang, die andere dagegen von keiner Neuerung wissen wollte und starr an der alten Tradition festhielt. Dieser Kampf zieht sich durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch und zeigt sich in zwei verschiedenen Phasen; in der ersten Hälfte des Jahrhunderts behielt die Nationalpartei die Oberhand, in der zweiten neigte sich der Sieg mehr und mehr auf die Seite der Gallicisten.

An die Darstellung dieser entgegengesetzten Bestrebungen haben wir die Geschichte des spanischen Theaters im achtzehnten Jahrhundert anzuknüpfen; zunächst aber mag es den richtigen Blick in das Folgende fördern, wenn gleich hier zwei, historisch nicht unwichtige, Bemerkungen vorweggenommen werden. Erstlich drängt es sich dem Beobachter bei diesem Theile unseres Vorwurfes auf, daß die Kritik der Franzosen mit der Production, die in ihrem Dienste stand, in Spanien gar nicht hätte zu Einfluß kommen können, wenn nicht die Nationalkraft gebrochen und der romantische Geist mit dem poetischen Gefühle im Erlöschen gewesen wäre. Hätte diese Zeit noch einen Lope oder Calderon hervorzubringen vermocht, so würde ein solcher die alte Flamme wieder aus der Asche hervorgerufen, der romantischen Form des Drama's zu neuen Siegen verholfen und die seichte Kritik zu Boden geschmettert haben. Während dagegen das Volk mehr aus Gewohnheit, als aus inniger Liebe, an den alten Schauspielformen festhielt und mehrentheils nur untergeordnete Talente, die bloß die Uebertreibungen und Fehlerhaftigkeiten ihrer Vorgänger nachahmten, für die Nationalbühne thätig blieben, wurde den Bestrebungen der Neuerer in die Hände gearbeitet und ihrem Tadel in den Augen derer, welche die entartete Willkür mit

der erlaubten Freiheit verwechselten, nur zu viel scheinbare Richtigkeit gegeben. Auf diese Art begünstigte der Verfall die Neuerung, diese aber trug wieder dazu bei, jenen reißender zu machen.

Ein anderer Punkt, den wir ferner im Voraus hervorheben wollen, ist, daß die Partei, welche in der Kritik den Ton angab, selbst in der Zeit ihrer größten Macht nie zur ausschließlichen oder nur überwiegenden Herrschaft auf dem spanischen Theater gelangt ist; sie vermochte nur zu zerrütten, nicht zu siegen. Die Schauspiele der alten Meister, wie sehr sie auch von den Krittlern geschmäht wurden, verschwanden doch nie ganz von der Bühne; eine ununterbrochene Reihe von Darstellungen derselben zieht sich von Lope de Vega an bis auf den heutigen Tag. Auf der anderen Seite wurden bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts noch fortwährend neue Dramen geschrieben und aufgeführt, welche die Form und Manier der alten wenigstens noch in rohen Umrissen bewahrten, wenngleich sie von deren Geist völlig entblößt waren. Indem nun aber zwei heterogene und unvereinbare Gattungen von Stücken auf derselben Bühne gesehen wurden, Nachahmungen und Uebersetzungen von französischen Trauer- und Lustspielen neben Comödien im alten spanischen Styl, so kann von einem eigentlichen Nationaltheater, als dem Gesammtausdruck des Volksgeistes und Geschmacks in einer bestimmten Form, während dieser Periode nicht mehr die Rede sein, wenigstens nicht von dem Zeitpunkte an, wo jener Zwiespalt hervortrat. Aber die Verschiedenheit der sich auf den spanischen Brettern umhertreibenden Stücke ging allmählig noch viel weiter und führte in jenes Chaos, das gegenwärtig auf allen europäischen herrscht und für die Wiedergeburt eines eigenthümlichen Drama's so wenig Hoffnung läßt.

Wir wenden uns von diesen einleitenden Bemerkungen zur Erzählung dessen, was von den Schicksalen des spanischen Theaters in dieser späteren Zeit am bemerkenswerthesten scheint.

Unter den Dichtern, die in den letzten Jahren von Karl's II. Regierung und dann bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein für das Theater arbeiteten, nimmt der schon im vorigen Buche besprochene Bances Candamo die vorzüglichste Stelle ein. Minder bedeutend sind die mit ihm etwa gleichzeitigen Antonio Tellez de Acevedo, Juan de Vera y Villaroel und Melchor Fernandez de Leon[1]. Die Schauspiele des Letztgenannten werden von Blas Nasarre (Pról. a las Comedias de Cervantes, pag. 49) sehr gepriesen, obgleich sie unseres Bedünkens nichts Ausgezeichnetes haben; das berühmteste darunter ist El Sordo y el Montañes, ein Figurirstück, welches La Huerta, es für eine der vorzüglichsten Zierden des spanischen Theaters ausgebend, in seine Sammlung aufgenommen hat. Von Juan de Vera ist Cuanto cabe en hora y media, ein nicht übles Lustspiel, in dem die sogenannte Einheit der Zeit so genau beobachtet wird, daß die Handlung in derselben Frist ablaufen muß, wie die Darstellung, und in dem eine auf der Bühne befindliche Uhr beständig die schon verronnene und die noch ferner verstattete Zeit angibt. — Weit länger, als die Erwähnten, und noch bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts blieben Cañizares und Zamora in Thätigkeit, zwei hier mit Achtung zu nennende Männer. Beide hätten wegen

[1]) Moratin setzt die Arbeiten dieser Dichter in dem Prolog zu seinen Comödien sämmtlich in das achtzehnte Jahrhundert; aber dies ist irrig, denn mehrere derselben sind schon in den siebziger Jahren des vorhergehenden gedruckt.

ihrer Talente verdient, in der früheren besseren Zeit geboren zu werden. Da ihnen aber das Schicksal diesen Vorzug nicht gönnen wollte und da sie trotz schöner Gaben nicht die selbstständige Geisteskraft und den schöpferischen Genius besaßen, um ihr Zeitalter zu beherrschen, konnten sie den üblen Einflüssen der verderbten und erschlafften Periode, in welcher sie lebten, nicht entgehen. In ihren Comödien behielten sie den Nationalstyl bei; aber wenn selbst von den geringeren der früheren Dichter meistens gesagt werden konnte, daß sie mit den großen Meistern der spanischen Bühne aus derselben Quelle getrunken, so muß man diese späteren dagegen schon entschieden als Nachahmer bezeichnen. Fast durchgehends bekundet bei ihnen eine gewisse innere Mattigkeit und Lauheit den Mangel an ursprünglicher Begeisterung; was sie Gutes haben, ist größtentheils nur ein schwacher Wiederhall aus früheren Werken, und nur ihre Fehler können für ihr volles Eigenthum gelten. Ganz besonders bildeten sie die Formen des Drama's aus, in denen sich, wie bereits bemerkt wurde, schon während der Blüthenperiode des spanischen Theaters der herannahende Verfall angekündigt hatte. Wir meinen hier vornämlich die Comedias de Figuron, welcher Gattung die berühmtesten Stücke des Cañizares und Zamora angehören. Schon bei Rojas und Moreto fanden wir die Zerrbilder, welche das charakteristische Merkmal dieser Stücke ausmachen, aber bei ihnen wurde doch noch immer der Adel der Poesie aufrecht erhalten, das Kleinliche, Engherzige und Verkehrte wurde im Sinne der ächten komischen Dichtung als mit dem Höheren, mit der unendlichen Freiheit und Bewegung des Daseins im Widerspruche stehend, aufgefaßt; bei den hier in Rede stehenden Comödienschreibern dagegen hat das Fratzenhafte ganz das Uebergewicht, wir werden in eine Welt von

Narren geführt, und das Lustspiel geht ganz und gar in die Farçe über. Die zweite Richtung, in welcher diese Männer das Drama dem Verderben entgegenführten, war, daß sie Zauberei, Wundererscheinungen, Theaterstreiche und dergleichen auf den Beifall des Pöbels berechnete Kunstgriffe häuften und so durch Spektakelstücke den Sinn für die höhere Kunst mehr und mehr abstumpften. Auch diese Richtung zieht sich freilich schon durch die frühere Geschichte der Bühne, aber sie war bisher durch edlere Productionen im Hintergrund gehalten worden, während ihr Ueberhandnehmen ganz speciell die vorliegende Periode bezeichnet. Wenn wir nun in den Werken der beiden hier im Allgemeinen besprochenen Dichter schon offenbar die Spuren der Decadenz erblicken, so müssen wir ihnen doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie auch ihre besseren Eigenschaften besitzen, durch welche sie hier und da an die alte Zeit erinnern dürfen und noch immer hoch über den ungleich tieferen Verfall emporgehoben werden, der sich in den Productionen ihrer übrigen Zeitgenossen kund gibt und nach ihrem Tode noch mehr einriß.

José de Cañizares, geboren zu Madrid 1676, gestorben ebendaselbst gegen 1750, begann schon in seinem vierzehnten Jahre für das Theater zu schreiben und widmete sich dieser Beschäftigung während seines langen Lebens mit einer Fruchtbarkeit, wie sie den spanischen Dramatikern von jeher eigen war. Die Zahl seiner gedruckten Comödien beläuft sich auf achtzig. Es finden sich unter denselben historische, religiöse, mythologische, Figurir-, Intriguen- und Zauberstücke, kurz, fast sämmtliche Arten und Abarten von Schauspielen. Nur in sehr wenigen zeigt sich schon eine Nachahmung ausländischer Vorbilder, wie in El sacrificio de Ifigenia der französischen Tragödie, in Temistocles en Persia des italienischen

Opernstyls; die bei weitem größte Zahl lehnt sich durchaus an das alte Nationaldrama. Alle diese Werke zeigen große Gewandtheit des Talents, eine ungemeine Beherrschung aller technischen Mittel der Darstellung, aber wenig Originalität und schöpferische Kraft. Fast zu jedem der Stücke des Cañizares und zu allen interessanten Scenen in denselben lassen sich bei einiger Kenntniß der früheren Dramatiker die Vorbilder leicht erkennen, und wir möchten den Autor in dieser Hinsicht mehr einen Mosaikarbeiter, als einen Dichter nennen. Daß seine geistlichen Comödien in hohem Grade schwach sind, wird Niemand bestreiten wollen; in Santa Gertrudis, San Vicente Ferrer und anderen finden wir die ganze Zügellosigkeit der früheren Stücke dieser Gattung aus der Zeit des Lope de Vega ohne auch nur einen Theil ihrer Schönheiten, und man begreift nicht, wie ein geistreicher Mann, der doch den Calderon gelesen hatte, sich einer so durchgehends grob materialistischen Auffassung der Religion hingeben konnte. Einige glücklichere Griffe that Cañizares im historischen Schauspiel, und man kann seinen Cuentas del Gran Capitan, seinem Enrique el Enfermo und seinem Picarillo en España Interesse und Lebendigkeit der Darstellung nicht absprechen; aber nur sehr wenig von dem, was die Schönheit dieser Stücke ausmacht, ist Original. Der meiste Beifall ist seinen Comedias de figuron zu Theil geworden, und unter diesen namentlich dem Domine Lucas. Daß sich hier großes Talent zur komischen Schilderung übertriebener Lächerlichkeiten und Fehler zeige, kann gar nicht in Abrede gestellt werden; es ist recht eigentlich ein Stück zum Todtlachen, und Denen, welche vom Lustspiel nichts weiter verlangen, als eine tüchtige Erschütterung des Zwerchfells, bestens zu empfehlen; der höhere Sinn bleibt aber freilich, selbst bei nur mäßigen Ansprüchen, ohne

alle Befriedigung. Anmuthiger und feiner hat Cañizares in De los hechizos de Amor la musica es el mayor zu scherzen verstanden, und dieses Lustspiel scheint uns auch durch die sehr kunstreich angelegte Verwickelung die beste seiner Arbeiten zu sein.

Zeitgenosse des Vorigen und, gleich ihm, während eines langen Lebens rastlos für die Bühne thätig, war Antonio de Zamora, Kammerherr in Diensten Philipp's V. Ein erster Theil seiner Comödien erschien im Jahre 1722. In der Vorrede klagt er über den tiefen Verfall des Theaters seiner Zeit, und sagt in Bezug auf seine eigenen Bestrebungen: „Es würde eine Kühnheit sein, wenn ich behaupten wollte, ich hätte das Vorbild des größten Meisters der dramatischen Kunst, unseres berühmten Calderon, nachzuahmen verstanden; aber so viel darf ich wohl aussprechen, daß ich mich bemüht habe, demselben zu folgen." Dieses edle Streben drückt sich unverkennbar in seinen Werken aus, und dasselbe ward von einer achtungswerthen Begabung unterstützt. Zamora arbeitete mit mehr Ernst und Gewissenhaftigkeit, als Cañizares, mit dem übrigens sein, vorzüglich in der lebendigen Auffassung der Sitten und Charaktere und in der natürlichen Leichtigkeit des Styls ausgezeichnetes, Talent große Aehnlichkeit hat; seine Werke sind daher in der inneren Gestaltung und Durchbildung denen seines Zeitgenossen mehrentheils überlegen; um aber mit den Meistern der früheren Zeit wetteifern zu können, fehlte ihm die Fülle der Begeisterung, die Tiefe der Seele und des Gemüthes, aus der allein die höhere Kunst hervorblühen kann; er konnte sich die mehr äußerlichen Vorzüge von Calderon's Dichtungen zu eigen machen, nicht aber das, was ihren innersten Gehalt und eigentlichen Werth ausmacht. In Mazariegos y Monsalves, einem auf die Feind-

schaft zweier alten vornehmen Geschlechter zu Zamora gegründeten Stücke, hat er freilich Tüchtigkeit der Erfindung und ächt poetische Behandlungsart gezeigt, aber dies scheint uns ein einzelnes Werk zu sein, in dem er sich einmal ungewöhnlich hoch erhoben; in der Mehrzahl seiner übrigen Schauspiele findet sich zwar auch nicht selten eine den Antheil des Lesers reizende Verwickelung, diese oder jene interessante Scene, und die gewandte Routine des Autors verläugnet sich nirgends; aber fragt man nach den eigentlichen Motiven, nach den lebenspendenden Adern der Poesie, so stößt man meistens auf Kälte und Dürftigkeit. Dies Letztere gilt ganz besonders von dem berühmten Lustspiel El hechizado por fuerza; daß dasselbe einen Abend recht angenehm ausfüllen könne, daß die Intrigue, wie ein munteres Mädchen ihrem einfältigen Vormund glauben macht, er sei behext und sich so seine Einwilligung in eine von ihm nicht gewünschte Heirath erlistet, sogar recht lustig sei, mag immerhin zugestanden werden; allein wer die bewunderungswürdige Feinheit, den bezaubernden Duft der Poesie in den Intriguenstücken des Calderon kennt, der wird diesem schon ganz an der Gränze des Prosaischen stehenden Stücke, seinem possenhaften Ton und seiner sich allzu absichtlich vordrängenden Spaßmacherei nicht vielen Geschmack abgewinnen können. — Noch sei hervorgehoben, daß Zamora die Geschichte der Jungfrau von Orleans auf das Theater gebracht und daß er den steinernen Gast des Tirso de Molina umgearbeitet hat. Diese Umarbeitung, welche von vieler Geschicklichkeit zeugt, hat schon fast ganz die Gestalt, die wir aus der Oper kennen; die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel sind darin weggefallen, und Zamora beginnt, wie der Verfasser des Operntextes, mit der Ermordung des Comthurs.

In tiefer Inferiorität unter den Letztgenannten stehen fast allen Diejenigen, welche gleichzeitig mit ihnen während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, die spanische Bühne mit neuem Vorrath von Stücken versorgten. Die Schauspiele des Eugenio Gerardo Lobo, des Tomas de Añorbe y Corregel, des José de Reinoso y Quiñones und Anderer erinnern nur noch in den rohesten Umrissen der äußeren Form an die Schule Calderon's; der Geist ist gänzlich entwichen, und der Mangel an innerem Gehalt wird durch gehäufte Theaterstreiche und Wunder schlecht verdeckt. Es will uns bei'm Lesen derselben bedünken, als wenn die gröbsten Materialien aus den schlechtesten Productionen der früheren Zeit mit eigenen albernen Erfindungen der neueren Poeten zu einem Brei geknetet und uns aufgetischt würden. Duelle, Eifersucht, Kämpfe mit der Justiz, Hin- und Hergehen der Personen, Liebeserklärungen, Vermummungen, Schiffbruch, Märtyrthum, Wundererscheinungen und Abenteuer aller Art drängen sich in buntem Wirrwarr ohne Zweck und Ziel. Von einer irgend geregelten Composition findet sich fast nirgends eine Spur, und mit pomphaften Aufzügen, Raufereien und seltsamen Begebenheiten wechseln gemeine Bouffonerien und ekelhafte Späße in grotesker Mischung ab. Von dieser Art ist Reinoso's El Sol de la fé en Marsella, ein Stück, das es sich zur Aufgabe gemacht zu haben scheint, in seinen beiden Theilen alle Ausschweifungen, die je in den geistlichen Comödien gesehen worden waren, zu vereinigen; man sieht darin die heilige Magdalena an der französischen Küste Schiffbruch leiden, trockenen Fußes über die Wellen dahinschreiten, hierauf bald am Himmel unter Engeln, bald auf der Erde erscheinen, um die heidnischen Gallier zu bekehren, dann durch ihr bloßes Wort einen Apollotempel zu Boden

schmettern und zuletzt den umgestürzten Säulen befehlen, sich wieder aufzurichten; dies Alles aber wird in einer durchaus wüsten und rohen Weise ohne eine Spur von Phantasie vorgetragen, und die Sprache, mit allen Fehlern des Gongorismus behaftet, scheint oft die eines Besessenen zu sein. — Nicht viel günstiger kann man über die Schauspiele urtheilen, die der oben mit seinem ganzen Namen angeführte Lobo, Commandant der Stadt Barcelona, ein auch durch lyrische Poesien im **Estilo culto** bekannter Mann, der Bühne gab; seine **Martires de Toledo y tejedor Palomeque** sind ein buntes Gemengsel von abgeschmackten Wundern und trivialen Possen. Ein ganz ähnliches Gepräge tragen die Schauspiele des Geistlichen Añorbe, von denen acht im Jahre 1736 in einem Bande zusammen gedruckt sind. Die Heldin seiner Comödie **Princesa, ramera y martir** ist eine Fürstin von Cypern, die im Tempel der Venus ihren Leib dem ersten besten Ankömmling preisgibt, zuletzt aber den Märtyrertod stirbt. Die **Tutora de la Iglesia** fängt mit dem Briefe an, den der König Abgarus an den Heiland geschrieben haben soll, und endet mit der Himmelfahrt der Jungfrau Maria. Glücklicher wählte Añorbe seinen Stoff in den **Amantes de Salerno**, welchen Boccaccio's schöne Novelle von Guiscardo und Ghismonda zum Grunde liegt; aber auch hier zeugt die Auffassung von keiner Spur von dichterischem Talent. In **La encantada Melisendra** rief dieser zu seiner Zeit berühmte Autor, als sei es mit den bedeutungslosen Wundern in seinen geistlichen Schauspielen nicht genug, zum Behuf des größeren Spektakels auch noch die Magie zu Hülfe. Zauberstücke von diesem Schlage, bei denen eigentlich der Dichter nur dem Maschinisten vorzuarbeiten hatte, sind auch von Zamora (**El espiritu folleto**) und Cañizares (**El Anillo de Giges**) geschrieben worden;

in viel größerer Entartung aber und zugleich Anzahl wurden dergleichen nur auf den rohen Haufen berechnete Schauspiele von den geringeren Bühnenschreibern, welchen die Kunst durchaus ein Metier war, hervorgebracht. Unsterblichen Ruhm bei dem Pöbel von Madrid erwarb sich besonders der Schneider Juan Salvo y Vela durch seinen Magico de Salerno, dessen erster, mit den absurdesten Vorkommenheiten angefüllter Theil so vielen Beifall fand, daß er später noch vier andere von wo möglich noch gesteigerten Tollheiten wimmelnde hinzufügte. Von den übrigen Bühnendichtern aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als da sind: Pedro und Francisco de Scoti y Agoiz, Geronimo de Guedeja y Quiroga, Rodrigo Pedro de. Urrutia, Diego de Torres y Villaroel u. s. w., können wir schweigen; eine Betrachtung ihrer Werke würde uns in den besten Fällen nur matte Wiederholungen von schon früher Dagewesenem, in den schlechten wüste und sinnlose Pläne in der unförmlichsten Ausführung zeigen.

Während auf diese Art die Volksbühne immer mehr verwilderte, brach sich die französische Literatur und mit ihr die Kunstansicht der Schöngeister aus Ludwig's XIV. Zeit mehr und mehr in Spanien Bahn. Nicht der neuen Dynastie unmittelbar kann dieses Eindringen eines fremden Geschmacks zugeschrieben werden, denn Philipp V. bekümmerte sich wenig um Wissenschaft und Poesie, und die 1714 erfolgte Gründung der königlich spanischen Akademie nach dem Vorbilde der französischen ist so ziemlich das einzige Zeichen einer Theilnahme, die er für die geistigen Interessen seines Landes gezeigt hätte. Es bedurfte gar keines Einflusses vom Throne herab, um die französischen Ideen in Spanien in Umlauf zu bringen; die vermehrten Communicationen mit Frankreich, die

Besetzung vieler Hofstellen durch Ausländer bahnten ihnen von selbst den Weg; die erste freundliche Aufnahme fanden dieselben in den näheren Umgebungen des Königs, bald aber breiteten sie sich weiter unter den höheren Ständen und unter den Gelehrten aus. So bildete sich schon in dem ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts eine Partei, welche auf eine methodische Umbildung des spanischen Theaters nach dem Muster des französischen hinarbeitete. Das erste Lebenszeichen, welches diese Partei von sich gab, war die 1713 erschienene Uebersetzung von Corneille's Cinna durch den Marques de San Juan. Bald darauf ließen die Herausgeber des Diario de los literatos de España es sich angelegen sein, die seichte und geisttödtende Kritik des Boileau bei ihren Landsleuten in Aufnahme zu bringen. Aber dies waren nur vereinzelte und schwache Bestrebungen, nur leichte Plänkeleien mit den Anhängern des alten Geschmacks; erst Ignazio de Luzan rückte in voller Waffenrüstung und mit fliegenden Fahnen zu einem Hauptangriff in's Feld. Dieser Mann, im Jahre 1702 zu Zaragoza geboren, hatte seine Bildung in Italien erhalten und dort mit der französischen und italienischen Literatur Bekanntschaft gemacht. 1737 erschien seine berühmte Poetik, welche die spanische Literatur von Grund aus reformiren sollte und bei den Gallicisten fast bis auf den heutigen Tag als ein Gesetzbuch des guten Geschmacks gegolten hat. Wenn wir sagen, daß diese Poetik durchaus auf Boileau und die französischen Interpretatoren des Aristoteles gegründet ist, so haben wir ihren Geist im Allgemeinen hinlänglich bezeichnet. Der ordinäre Alltagsverstand war dem Luzan die Norm und Regel, Nutzen und Vergnügen der Zweck der Dichtkunst. Das Theater sollte nach ihm ungefähr in demselben Sinne eine nützliche

Anstalt sein, wie ein Findel- und Armenhaus. Von jedem Schauspiel verlangte er zuerst eine moralische Tendenz, durch welche es gleichsam zu einer geistigen Purganz würde; das Nächste aber, was er als ein unverbrüchliches Gesetz einschärfte, waren die drei Einheiten. Die weiteren Regeln für dramatische Composition, die er an diese Vordersätze knüpfte, hier anzuführen, wird man uns erlassen; es sind die bekannten, aus einem beschränkten Verstande und gänzlicher Abwesenheit des poetischen Sinnes hervorgegangenen Absurditäten der französischen Dramaturgie. Luzan gibt wie einen Orakelspruch von sich, in der Comödie dürften keine Könige und Fürsten, in der Tragödie keine Leute aus den unteren Volksklassen auftreten, die Sprache müsse sich so wenig wie irgend möglich von der des gewöhnlichen Lebens entfernen, das Theater dürfe keinen Augenblick leer bleiben und jede Person müsse vor ihrem Abtreten Sorge tragen, die Ursache desselben deutlich zu machen u. s. w. Diese und andere gleich abgeschmackte Regeln werden nun zum Maßstabe genommen, um danach den Werth oder Unwerth des spanischen Drama's zu beurtheilen, und es folgt eine ganze Liste der Sünden, deren sich Lope de Vega und Calderon schuldig gemacht haben sollen und deren hauptsächlichste immer die Verletzung der drei Einheiten ist. Im Ganzen jedoch spielt Luzan mehr nur die Rolle eines theoretischen Gesetzgebers des Parnasses, und was er von Kritik der spanischen Literatur gibt, kommt nur beiläufig vor. Die neuen Regeln speciell in letzterer Beziehung anzuwenden, ließ sich bald nachher besonders der Bibliothekar Blas Nasarre in seiner schon mehrfach erwähnten Abhandlung über die spanische Comödie angelegen sein. Diese Abhandlung, welche 1749 als Einleitung zu der neuen Auflage der Comödien des Cervantes erschien und welcher im nächsten Jahre noch eine Apo-

logia del discurso preliminar à las Comedias de Cervantes folgte, beschäftigt sich ganz speciell mit den beiden größten Bühnendichtern Spaniens, deren Poesie darin als das Extrem der Verderbniß geschildert wird. Lope muß sich von Blas Nasarre das Epithet eines ersten Corruptors der Bühne gefallen lassen; er habe, heißt es, aus seinen Stücken alle Wahrscheinlichkeit, Regelmäßigkeit und allen Wohlstand verbannt; er lasse die Bedienten wie Hofleute, die Prinzen wie Kuppler, Damen von Stande wie gemeine Weibsbilder reden; seine Werke seien unzeitige Geburten einer verdorbenen Einbildungskraft und des Eigensinns und in ihnen dürfe man weder Einheit des Ortes, noch der Zeit, noch der Handlung, die ersten Erfordernisse eines guten Drama's, suchen. Beinahe noch schlimmer wird Calderon mitgenommen, vornämlich von der moralischen Seite, „weil er die spanische Nation als einen Haufen von irrenden Rittern und leichtsinnigen Frauenzimmern schildere, weil er den Zuschauern heftige und strafbare Leidenschaften zeige und unvorsichtige junge Damen auf den Weg des Verderbens führe, indem er sie die Mittel lehre, um unehrbare Liebeshändel anzufangen“ u. s. w. Die Verstöße gegen Vernunft und Kunst bei ihm seien nicht zu zählen, die Bühne der Alten habe er gar nicht studirt! Den auf diese Art geschmähten Lieblingen der Spanier werden dann Wicherley, Maffei und Riccoboni als Ideale von guten Dichtern gegenübergestellt! Das Seltsamste aber ist, daß Blas Nasarre, nachdem er Lope und Calderon preisgegeben, doch behauptet, die Spanier besäßen mehr regelmäßige (d. h. den französischen Regeln angepaßte) Schauspiele, als Engländer, Franzosen und Italiener zusammengenommen. Durch diese Wendung sollte der Nationaleitelkeit wieder Genüge gethan werden.

Die von Luzan und Blas Nasarre zu Markt gebrachte Weisheit wurde 1750 von Agustin de Montiano y Luyando in einem Discurso sobre las tragedias españolas weiter verkündigt [*]). Auch hier wird von den eigentlichen Zierden der spanischen Bühne mit wegwerfender Verachtung geredet, aber auch hier sucht der Patriotismus zu beweisen, daß es in Spanien an ächten und kunstgerechten Trauerspielen nicht fehle; zu diesem Zwecke werden denn alle frostigen und trockenen Nachahmungen antiker Tragödien von Perez de Oliva an bis auf Francisco Lopez de Zarate aufgezählt und als die eigentlichen Zierden des spanischen Parnasses gepriesen. Die Urtheile der drei genannten Literatoren endlich wiederholte Joseph Velasquez in seinen 1754 erschienenen Origenes de la poesia española, indem er hinzufügte, jene Literatoren hätten gar nicht nöthig gehabt, sich über das spanische Nationalschauspiel so zu ereifern; dasselbe sei von gelehrten und einsichtsvollen Leuten von jeher verachtet worden und habe nur bei dem unwissenden Pöbel in Ansehen gestanden.

Das Mißverständniß der Aristotelischen Poetik und die verkehrte Beurtheilung der romantischen Poesie nach Regeln, die auf sie keine Anwendung finden, ist ziemlich eben so alt, wie die neuere Literatur. So waren denn Ansichten und Urtheile, wie die eben dargelegten, auch in Spanien keineswegs neu; schon im 16ten Jahrhundert hatte Lopez Pinciano, im 17ten Suarez de Figneroa und Cáscales Aehnliches, und mit weit mehr Geist, ausgesprochen, aber diese Stimmen waren ohne allen Erfolg geblieben; daß Luzan und Blas Nasarre, die das alte Gericht wieder aufwärmten und auf französische Manier zubereiteten, für ihre Waare mehr Absatz fanden,

*) Dieser Discurs steht vor dem weiter unten zu erwähnenden Trauerspiel Montiano's Virginia, Madrid 1750.

kann nur dem veränderten Sinne eines großen Theiles der Nation und dem Untergange des lebendigen Gefühls für poetische Schönheit zugeschrieben werden. Uebrigens glaube man nicht, daß die neuen, oder vielmehr neu hervorgesuchten kritischen Maximen unmittelbar vielen Eingang oder Einfluß erlangt hätten; das größere Publikum kümmerte sich anfänglich gar nicht um sie, und auf der Bühne gab sich bis zum Jahre 1750, ja bis darüber hinaus, nicht die mindeste Einwirkung derselben kund. Nur unter den Gelehrten und Mitgliedern der spanischen Akademie standen sie von Anfang an in Achtung und wurden als Richtschnur des guten Geschmacks betrachtet, und erst allmählig brachen sie sich in größeren Kreisen so viel Bahn, daß für die beabsichtigte Reform der Bühne einige Aussicht auf Erfolg vorhanden zu sein schien.

Bevor wir die Schicksale des spanischen Theaters weiter verfolgen, haben wir noch Einiges in Bezug auf das äußere Bühnenwesen nachzuholen.

Im Jahre 1708 kam ein gewisser Bartoli, Direktor einer italienischen Schauspielertruppe, um die Erlaubniß ein, ein neues Schauspielhaus in Madrid erbauen zu dürfen. Dieses Theater, von dem Orte, wo es errichtet wurde, Los Caños del Peral genannt, war das erste in Spanien, welches eine regelmäßige Gestalt nach Art der französischen und italienischen erhielt; Anfangs war es nur dürftig eingerichtet, aber im Jahre 1737, als eine italienische Operngesellschaft dasselbe zu ihrem Locale wählte, wandte man große Kosten auf dessen reichere Ausschmückung. Dieses Beispiel veranlaßte die Behörde von Madrid, nun auch an der Stelle der beiden Corrales de la Cruz und del Principe neue Schauspielhäuser nach dem nämlichen Princip zu bauen. Das de la Cruz ward 1743, das del Principe 1745 vollendet. In diesen

neuen Theatern war die Anordnung des für die Zuschauer bestimmten Theiles mit wenigen Modificationen der älteren, uns bekannten, entsprechend und auch die früheren Namen der Plätze wurden zum Theil beibehalten; der Saal nämlich theilte sich: 1) in die Aposentos, zwei Reihen Logen in dem oberen Theil des Gebäudes; 2) in die Cazuela, die für die Weiber bestimmte Loge in der Tiefe des Saales; 3) in die Gradas oder die unter den Logen amphitheatralisch erhöhten Sitze; 4) in den Patio oder das Parterre; 5) in die Lunetas oder die vor dem Patio zunächst der Bühne befindlichen Sitze. — Was die Bühne anbetrifft, so erhielt diese nicht sofort, sondern erst allmählig die Veränderungen im Mechanismus und Decorationswesen, welche sie mehr und mehr dem jetzt auf den Bühnen von fast ganz Europa herrschenden System näher brachte.

Ferdinand VI., der im Jahre 1746 den spanischen Thron bestieg, nahm wenig oder gar kein Interesse an dem nationalen Drama, aber er begünstigte die italienische Oper, die, wie oben erwähnt, schon seit dem Anfange des Jahrhunderts in Spanien eingedrungen war. Carlo Broschi, genannt Farinelli, ein Sänger, den schon Philipp V. an seinen Hof berufen hatte, wurde mit der Direction der Bühne von Buen Retiro beauftragt, und unter seiner Leitung fanden auf derselben die glänzendsten, mit aller scenischen Pracht ausgerüsteten Opernvorstellungen Statt. Componisten, Sänger, Musiker, Dichter und Decorateurs waren Italiener, doch veranstaltete man zum Besten der Zuhörer spanische Uebersetzungen, welche gedruckt unter das Auditorium vertheilt wurden.

Unterdessen blieben die Volksbühnen, ohne Unterstützung vom Hofe, ganz auf sich und auf das Publikum angewiesen. Die Vorliebe des Volkes für das Theater war noch immer

groß, und seine Theilnahme an demselben so lebhaft, daß sich seit dem Jahre 1740 mehrere Parteien bildeten, die sich gegenseitig auf das leidenschaftlichste bekämpften. Die Parteigänger des Theaters de la Cruz führten den Namen Polacos von ihrem Chef, dem Pater Polaco, einem Barfüßermönch, der bei den Mosqueteros für einen großen Kunstkenner galt; die Anhänger des Principe hießen Chorizos, die der Caños del Peral Panduras, Namen, deren Ursprung darzulegen zu weitläuftig sein würde. Diese Parteien, die sich durch Schleifen von verschiedenen Farben an den Hüten unterschieden, befehdeten sich in der Art, daß jede die andere herabzusetzen und die von ihr begünstigten neuen Stücke auszuzischen bemüht war. Ihre Benennungen haben lange fortgedauert und sind zuletzt zu Bezeichnungen der Schauspieler der verschiedenen Bühnen, welche sie vertraten, geworden.

Die Comödienschreiber, welche nach dem Tode des Cañizares und Zamora um die Gunst des Volkes buhlten, führten das Theater immer mehr in's Verderben, indem sie es mit närrischen Wundergeschichten und sinnlosen Zauberstücken überschwemmten. Man lese das „Ungeheuer von Barcelona“ von Juan Hidalgo, Antonio Frumento's „Schneider, König und Verbrecher, oder der Zauberer von Astrachan“, Juan Fernandez Bustamante's „Schrecken von Algier, oder der Zauberer Mahomet“, um das Aeußerste von Verwilderung und Unsinn kennen zu lernen. Eine größere Anzahl dieser entarteten Enkel Calderon's verdient nicht in demselben Bande genannt zu werden, der mit dem Namen ihres großen Ahnen geschmückt ist. Heben wir nur noch hervor, daß in dieser Zeit noch eine schlechte Gattung von Theaterstücken sehr beliebt wurde, nämlich die sogenannten Tonadillas, eine Art von Vaudevilles oder Gassenhauern. Meh-

rentheils bestand das Personal einer solchen Tonadilla nur aus einer einzigen Schauspielerin, die irgend ein Liebesabenteuer absang. Eine andere Art von kleinen gehaltlosen Stücken, welche zu gleicher Zeit in Aufnahme kam, führte den Namen Follas.

Daß dieser Zustand des Theaters bei den Einsichtsvolleren unter dem Publikum eine Reaction hervorrief, lag im Lauf der Dinge und ist ein erfreuliches Zeichen von dem noch nicht gänzlichen Erlöschen eines ernsteren und höheren Sinnes in der Nation. Unglücklicher Weise hatten die ehrenwerthen Leute, welche die Monstrositäten des Tages verwerflich fanden, nicht genug Unterscheidungskraft und poetischen Geist, um das gute Alte von dem schlechten Neuen trennen zu können. Lope und Calderon geriethen bei ihnen in dieselbe Verachtung, die nur deren ausgearteten Nachkömmlingen gebührte, und sie erwarteten deshalb das Heil, welches nur von einer Restauration des ächten Nationaltheaters kommen konnte, von einer gänzlichen Verdrängung der alten Schauspielformen durch andere von ganz entgegengesetzter Beschaffenheit. Die falschen Kunstansichten der Gallicisten waren unterdessen in Tagesblättern und Flugschriften so häufig wiederholt worden, daß sie zuletzt auch bei denen Gehör fanden, die ihnen bisher das Ohr am hartnäckigsten verschlossen hatten; denn es ist eine bekannte Wahrheit, daß auch das Widersinnigste und Absurdeste, wenn man es nur recht häufig sagt, zuletzt wie ein Evangelium geglaubt wird. Auf diese Art ward das Terrain für eine Uebersiedelung der französischen Tragödie und Comödie nach Spanien gebahnt. Seit dem Jahre 1750 begegnen wir mehreren Uebersetzungen französischer Stücke, des Britanicus von Trigueros, der Athalia von Eugenio de Llaguno, des Lustspiels **La raison contre la mode** von Luzan. Der

schon genannte Montiano gab 1750 und 1751 zwei, ganz nach französischen Mustern zugestutzte Trauerspiele, **Virginia** und **Ataulfo**, heraus, von denen selbst Moratin (ein Hauptvertreter des Classicismus), der Wahrheit die Ehre gebend, urtheilt, sie bewiesen, daß ein Drama alle Regeln beobachten und dennoch unerträglich sein könne. Aber noch wagte man nicht, diese Sachen zur Aufführung zu bringen. Uebersetzungen der italienischen Opern, die man zuvor zu Buen Retiro gespielt hatte, waren die ersten ausländischen Stücke, die auf den Volksbühnen Eingang fanden. Hier gab es doch wenigstens etwas zu sehen und zu hören; wie dagegen durfte man hoffen, daß der große Haufe, der gern an einem Abend Himmel und Hölle und alle fünf Welttheile durchflog, den drei Einheiten Geschmack abgewinnen werde? Erst seitdem im Jahre 1759 der bisherige König von Neapel, Karl III., ein ganz von ausländischer Bildung durchdrungener und reformatorischen Bestrebungen zugethaner Prinz, den spanischen Thron bestiegen hatte, schien der Partei, welche in der Kritik den Ton angab, der Moment gekommen zu sein, um ihre Tendenzen in weiterem Umfange zu realisiren. Die beiden einflußreichsten Staatsmänner des neuen Königs, der Marques Grimaldi und der Graf von Aranda, nahmen selbst die Reform des Theaters unter ihre besondere Protection. Durch königliches Decret vom 11ten Juni 1765 wurde die Darstellung der Autos Sacramentales verboten, weil man sich dadurch den Ausländern lächerlich mache. Auf Veranstaltung des Marques Grimaldi wurden in Buen Retiro und anderen königlichen Schlössern verschiedene Uebersetzungen französischer Tragödien aufgeführt; zu gleicher Zeit wandte der Graf Aranda seine Aufmerksamkeit auf die Theater **de la Cruz** und **del Principe**, suchte den materiellen Theil derselben zu

verbessern und die Parteien, welche sie mit Tumult erfüllten, im Zaum zu halten, ließ auch auf ihnen Uebersetzungen Corneille'scher und Raçine'scher Stücke spielen und ermunterte die spanischen Dichter, Originalschauspiele in dem neuen Styl zu schreiben. Diese Aufforderung blieb nicht ohne Erfolg. Nicolas Fernandez de Moratin brachte 1770 seine Hormesinda auf die Bühne, die erste spanische Tragödie in französischen Formen, welche wirklich zur Aufführung kam; der jüngere Moratin urtheilt von diesem Werke seines Vaters, es sei mehr lobenswerth wegen einiger guten, darin vorkommenden Nachahmungen des Virgil, als in Betreff der Handlung. Der Hormesinda folgte ein anderes Trauerspiel desselben Verfassers, Guzman el Bueno. Bald betraten verschiedene andere Dichter den nämlichen Weg, José Cadahalso mit seinem Sancho Garcia, in welchem durch paarweise Reimung der fünffüßigen Jamben die Alexandriner nachgeahmt werden sollten, Gaspar Melchor de Jovellanos mit seinen Munuza, welcher denselben Stoff behandelte, wie die Hormesinda, Ignacio Lopez de Ayala mit einer Numancia destruida. Daß alle diese, den französischen Regeln ängstlich angepaßten Tragödien ohne inneres Leben und ohne dichterischen Gehalt seien, wird jetzt auch in Spanien ziemlich allgemein zugestanden. Alles, Sprache, Ideen und Sitten, ist in ihnen gezwungen und unnatürlich, die Reden sind aus einzelnen, von hier und dort mühsam herbeigeholten Worten zusammengeflickt, nichts zeigt Begeisterung oder Originalität, und beständig bemerkt man die Angst der Dichter vor dem Verstoß gegen diese oder jene Regel. Der Erfolg von dergleichen Stücken bei der Darstellung war begreiflicher Weise sehr gering, wie sehr sich auch die Kritiker Mühe gaben, sie als Meisterwerke anzupreisen. Französische Lustspiele nach Spanien zu verpflan-

zen, ließ sich um die nämliche Zeit besonders Thomas de Iriarte angelegen sein; auch schrieb er aus eigener Erfindung Mehreres in demselben Styl, was sich durchaus keines Beifalls zu erfreuen hatte. Andere Lustspiele, voll von Regelmäßigkeit, aber leer an sonstigen guten Eigenschaften, wurden von dem genannten älteren Moratin, von Cándido Maria Trigueros und Anderen verfaßt. Der Letztgenannte gab sich auch die Mühe, die Estrella de Sevilla und den Anzuelo de Fenisa des Lope de Vega nach den neu gelernten Regeln umzuarbeiten. Ein Gleiches nahm Don Sebastian y Latre mit der Progne y Filomena des Rojas und mit Moreto's Parecido en la corte vor *). Aber so groß war noch die Anhänglichkeit des Publikums an seine alten Dichter, daß es die Verfälschung des letzteren Stücks nicht auf der Bühne duldete, sondern die Schauspieler nöthigte, dasselbe am folgenden Tage in seiner ursprünglichen Gestalt zu geben.

In der That vermochten alle Diatriben der Gelehrten und der ihrem Volke abtrünnig gewordenen Dichter die Nationalcomödien nicht vom Theater zu vertreiben. Eine große Anzahl von Stücken des Calderon, Moreto und Rojas und vieler der anderen alten Lieblinge erhielt sich beständig auf dem Repertoire. In diesen Gedichten lebte ja mit den alten Erinnerungen der alte Ruhm, wie hätten sie dem Spanier nicht theuer bleiben sollen! Ueber manche der geistlichen Schauspiele, wie über Los zelos de San Josef von Christoval de Monroy und über den Cain de Cataluña von Rojas, erging freilich „weil sie auf Gegenstände der Religion ein lächerliches Licht würfen", dasselbe Verbannungsurtheil, welches schon

*) Vor der Ausgabe dieser beiden Stücke, Madrid 1770, findet sich auch ein ganz inhaltsleerer Ensayo sobre la Comedia española.

die Frohnleichnamsspiele getroffen hatte; aber mit desto größerem Enthusiasmus wurden stets diejenigen aufgenommen, welche vor einer engherzigen moralischen Ansicht noch Gnade fanden. — Auch an neuen Theaterstücken, die wenigstens in den äußeren Umrissen sich den alten einheimischen anschlossen, war fortwährend kein Mangel. Ich darf mich nicht rühmen, viele von den zahlreichen Werken des Fermin del Rey, Manuel Fermin de Laviano, Luis Moncin, José Concha, Antonio de Valladares y Sotomayor und anderer hierher gehörender Schauspielschreiber aus der Zeit Karls III. und IV. gelesen zu haben; aber nach einigen, die ich kenne (z. B. el Asturiano en Madrid von Moncin, einer ganz rohen und widerlich possenhaften Comedia de Figuron, die ich noch vor wenigen Jahren zu Granada habe spielen sehen), und nach dem übereinstimmenden Urtheil aller Spanier, welcher Partei sie auch angehören mögen, sind dieselben durchaus von allem Kunstgehalt entblößt und stehen mindestens eben so tief unter den Productionen des Cañizares und Zamora, wie diese unter denen des Calderon. Besonderen Ruf erwarb sich im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts Luciano Francisco Comella, von dem man gerühmt hat, „er sei dem alten Nationalstyl näher gekommen, als irgend ein Anderer seiner Zeit;" aber auch seine Schauspiele sind äußerst roh, durch Kriegslärm und melodramatische Effekte auf den Beifall des Pöbels berechnet; von dem Geiste oder auch nur der sprachlichen Zierlichkeit selbst der schlechtesten Dichter aus Calderons Zeit ist auch kein Schatten mehr übrig geblieben. Dieser Comella hat namentlich viele Ereignisse der neueren Geschichte auf die spanische Bühne gebracht. Die nordischen Namen in seiner Catalina II. en Cronstadt, seinem Federico II. en el campo de Torgau müssen den

Spaniern wunderlich geklungen haben. Auch ein Wilhelm Tell von ihm ist vorhanden. — Andere Comödienschreiber, die sich ihm angeschlossen, sind Gaspar de Zavala y Zamora und Vincente Rodriguez de Arellano.

In sehr erfreulicher Weise ragt aus der Mitte seiner Zeitgenossen der im Auslande zu wenig bekannte Don Ramon de la Cruz hervor. Dieser merkwürdige Mann, der mit vollem Namen Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla heißt, wurde im Jahre 1731 zu Madrid geboren und verbrachte den größten Theil seines Lebens ruhig in seiner Vaterstadt, wo er ein nicht unbedeutendes Civilamt bekleidete. Er starb um den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Bildung blieb von den französischen Doctrinen nicht unberührt; einige Tragödien und Comödien, die er schrieb, sind ganz nach dem classischen System gemodelt. Aber sein Talent wollte sich nicht in die Fesseln schmiegen, die ihm sein Verstand auferlegte; um einen freieren Spielraum für die Entfaltung desselben zu gewinnen, warf er sich auf das Fach der Saynetes, eine Gattung, die kaum zur Literatur gezählt wurde und welcher daher von den engherzigen Kritikern, die es unter ihrer Würde hielten, sich damit abzugeben, noch keine Regeln dictirt worden waren. Ramon de la Cruz schrieb mehrere hundert solcher Saynetes, die mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden *). Literarische Prätentionen auf Autorruhm scheint er dabei gar nicht gemacht

*) Ein Theil derselben wurde mit den größeren Schauspielen des Ramon de la Cruz zusammen zu Madrid 1786 — 91 in zehn Bändchen gedruckt. Eine neue Ausgabe der Saynetes allein, in welche auch die ungedruckten aufgenommen werden sollen, ist in den letzten Jahren zu Madrid begonnen worden. Der erste Band, den ich allein gesehen habe, enthält 54 Stücke.

zu haben; sich selbst ein Paar heitere Stunden zu verschaffen und seinen Zuhörern die Lustigkeit, die ihn selbst erfüllte, mitzutheilen, war allem Anschein nach sein einziger Zweck. Aber trotz dieser Sorglosigkeit, mit der er arbeitete und die sich freilich bisweilen in der mangelnden Cultur seiner Darstellung zeigt, hat er mehr in der komischen Dichtung geleistet, als irgend einer von seinen Zeitgenossen. Von jeher war das Saynete seinem Begriffe nach nicht mehr gewesen, als die naturtreue Schilderung irgend eines komischen Moments aus dem gewöhnlichen Leben; wie viel oder wie wenig eigentlich dramatischen Charakter er ihm durch Plan und Verwickelung geben wollte, hatte ganz im Belieben des Dichters gestanden. Auch Ramon de la Cruz behielt diese Gattung bei, wie er sie überkommen hatte; er gab derselben hier und da eine Ausdehnung, welche sie mehr dem eigentlichen Lustspiel annäherte, aber er verzichtete nicht auf das Recht, einzelne Scenen, die nur durch sich selbst interessiren wollen, ohne weitere innere Verknüpfung an einander zu reihen. Ganz unbillig also ist es, die Saynetes unseres Dichters, wie die spanischen Kritiker gethan haben, nach den strengen Gesetzen der dramatischen Composition, denen sie sich absichtlich entziehen, zu beurtheilen, und aller Tadel, der von dieser Seite über sie ergangen ist, hebt sich selbst auf. Nehmen wir sie nun als das, was sie allein sein wollen, als unmittelbar nach der Natur aufgefaßte Lebensbilder, so können wir ihnen mit Bezug auf die außerordentliche Naturwahrheit, auf die Lebhaftigkeit der Darstellung, den Reichthum des Witzes und die komische Stärke den entschiedensten Beifall nicht versagen. Obgleich die gemeine Wirklichkeit copirt wird, fehlt es doch nicht an poetischem Colorit, das schon durch den Phantasiereichthum, durch das Malerische in Sitten und Sprache des

Südländers an die Hand gegeben wurde. Die meisten und vorzüglichsten dieser Stücke bringen die untersten Volksklassen auf die Bühne. Die Lastträger und Maulthiertreiber, die Obsthändlerinnen und Fischweiber werden darin, Jeder in seinem Costüm und mit den ihm eigenthümlichen Gebräuchen, vorgeführt; wir sehen uns bald auf einen Jahrmarkt, bald unter die Zuschauer eines Stiergefechts, bald in das Innere eines Wirthshauses, bald in die Mitte eines Pilgerzuges, oder zu dem Feste irgend eines Heiligen versetzt: und alle diese Gemälde sind mit fester Meisterhand entworfen, zeigen in jedem Zuge Leben und Bewegung, und in der Anordnung der Gruppen herrscht, trotz des Gewimmels der Personen, übersichtliche Klarheit. Mit besonderem Interesse wird man die Saynetes lesen, in welchen die langweiligen Tragödien nach französischem Muster mit ihrer frostigen Rhetorik, ihren gemachten Affekten und ihrem Blutvergießen um nichts und wieder nichts parodirt sind. Hierher gehören El Marido sofocado, El Muñuelo, La Zara, Manolo. Besonders köstlich ist Manolo, „eine Tragödie zum Lachen oder ein Saynete zum Weinen," ganz in den fünffüßigen Jamben der klassischen Tragödie und in hochpathetischem Style geschrieben, der dem Madrider Gassenpöbel in den Mund gelegt wird und im Contrast mit der Niedrigkeit des Gegenstandes, wie im Verein mit den hier und da durchbrechenden gemeinen Redensarten eine unsäglich komische Wirkung macht. Die Handlung ist, ebenso wie die Sprache, eine Travestie des regelmäßigen Trauerspiels. Als sich der tragische Knoten zu schürzen beginnt, spricht einer der Mitspieler:

— — Hier
Beginnt das Interesse der Tragödie;
Und, daß die Illusion vollkommen sei,

Mög' ihr Apollo nicht allein die drei
Einheiten, sondern hunderttausend geben,
Ja lieber gleich das ganze Einmaleins.

Am Schlusse findet ein Kampf zwischen dem Kneipenwirth, der Castanienhändlerin, den Straßenjungen und den andern Helden ähnlichen Gelichters, welche das Personal bilden, Statt. Nachdem schon die Meisten im Kampfe geblieben, endigt die Tragödie folgendermaßen:

Vater Matute.

Da sie Alle
Gestorben sind, so will ich gleichfalls sterben,
Um mir die Kosten für die Trauerkleider
Und die Beerd'gung zu ersparen.

(Er stirbt.)

Remilgada.

Ach,
Mein Vater!

Mediodiente.

Höre mich!

Remilgada.

Ich kann nicht hören,
Denn ich muß auch in aller Eile sterben.

(Sie stirbt.)

Potagera.

Und ich nicht minder, da Manolo starb.
Sogleich will ich den Doctor rufen lassen
Und lege mich zu Bett; denn es ist Regel,
Daß man mit Anstand sterben muß.

(Ab.)

Sebastian.

Nun, Freund,
Wir dürfen, hoff' ich, doch am Leben bleiben?

Mediodiente.

Es hilft dir nichts, in den Tragödien muß
Einmal gestorben sein, und Einen nur,
Den Zähsten, darf der Dichter leben lassen,
Um die moralische Sentenz zu sprechen.

Sebastian.

So sprich sie denn, und denk', ich sei vor Lachen
Gestorben.

Mediodiente.

Also Acht gegeben! — Was,
Ihr Arbeitsleute, hilft Euch all Eu'r Müh'n?
Wozu ist alle Qual der Woche nütz,
Wenn ihr nachher am Sonntag oder Montag
Den Wochenlohn in's Wirthshaus tragen wollt?

Auch die Saynetes des Ramon de la Cruz, welche im Kreise der Mittel- und höheren Klassen spielen, theilen den Vorzug naturtreuer Färbung und höchster drastischer Beweglichkeit; zugleich verdienen dieselben als die wahren Quellen, aus denen die Sittengeschichte der Zeit geschöpft werden kann, Aufmerksamkeit. Sie zeigen, welchen großen Umschwung in Sitte und Sinnesart ein halbes Jahrhundert in Spanien herbeigeführt hatte; denn Hunderte von Scenen begegnen uns hier, welche der Denkweise und den Grundsätzen der früheren Zeit durchaus zuwiderlaufen. Die Liebschaften zwischen einem vornehmen Herrn und einer Manola oder Madrider-Grisette; die Zudringlichkeit der Abates, die sich bald als Hausfreunde, bald als Musiklehrer oder unter anderen Masken im Schooße

der Familien einzunisten wissen; die Freiheit der Weiber und endlich gar der Cortejo oder Cavaliere servente, der einer jungen Frau nicht fehlen darf: dies Alles führt uns in eine neue Welt der Sitte, in welcher von der früheren Gravität des Adels, von seinen Ehrenbegriffen und von der alten Eifersucht keine Spur mehr übrig geblieben ist.

In der Kritik hatten Luzan und diejenigen, welche seine Maximen als Glaubensartikel verehrten, lange durchaus das Uebergewicht behauptet; denn zwei vom entgegengesetzten Standpunkte ausgehende Schriften über Dramaturgie [5]) waren fast spurlos vorübergegangen. Erst in den achtziger Jahren begann ein patriotischer Mann, Vicente Garcia de la Huerta, Mitglied der spanischen Akademie und königlicher Bibliothekar (geboren 1742), die alten Dramatiker gegen die Schmähungen der Gallicisten zu vertheidigen. Ehe La Huerta diesen Kampf unternahm, hatte er einige Dramen geschrieben, in welchen, nur mit einigen Modificationen, der französische Zuschnitt und die steife Regelmäßigkeit vorherrschen. Mit besonderem Beifall war darunter die Raquel (1778) aufgenommen worden. Ueber die Mißlungenheit dieser Tragödie ist heut zu Tage wohl nur Eine Stimme; die Handlung ist ganz nach Diamante und mit Aufopferung aller Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit in die drei Einheiten gezwängt; was aber die Darstellung anlangt, so findet sich nichts, was von wahrer Dichtergabe zeugte, wohl aber viel hohles Pathos und falsche Rhetorik. Noch weniger als die Raquel war der Agamemnon vengado geeignet, den Glanz des castiliani-

[5]) Discurso critico sobre las comedias de España de un ingenio de esta corte, Madrid 1750 (der Verfasser ist Ignacio de Loyola). Die zweite dieser Schriften, ein Discurso critico von Thomas Zavaleta, ist mir nicht bekannt geworden.

schen Drama's wieder herzustellen. Hatte nun la Huerta wenig Anlage zum Schauspieldichter bewährt, so zeigte er fast noch weniger Beruf zum Kritiker. Der ehrenwerthen patriotischen Gesinnung, welche ihn zur Herausgabe einer Auswahl aus den älteren Bühnenstücken der Spanier bestimmte [6]), soll die gebührende Anerkennung nicht versagt werden; allein die Vorreden seines Theatro hespañol, in denen er den französischen Geschmack zu bekämpfen suchte, zeigen, daß er nicht der Mann war, um die Nationalität mit Erfolg gegen die Ausländerei zu vertreten. In diesen Vorreden wimmelt es von Ausfällen gegen die Galliciſten, „diese bissigen und neidischen Kritikaster", gegen Racine, „diesen frostigen und langweilig gewissenhaften Pedanten", und überhaupt gegen die „in allen ihren Theilen verachtungswerthen Tragödien und Lustspiele der Franzosen;" aber es findet sich darin nichts Positives zur Vertheidigung der romantischen Poesie, keine Spur von einer ästhetischen Erkenntniß ihres Wesens. Auf der anderen Seite zeigte La Huerta, während er in maßlosen Ausfällen gegen die antinationale Partei tobte, doch wieder so viel Zaghaftigkeit, daß er in seine Sammlung nur die altspanischen Stücke aufzunehmen wagte, welche am wenigsten gegen die mechanischen Regeln der Franzosen verstießen, vornämlich also Intriguenspiele und Comedias de Figuron, aber kein einziges von den schönsten historischen und geistlichen Dramen Lope's, Calderon's, Tirso's oder Moreto's. — Der Erfolg von La Huerta's Bestrebungen mußte unter diesen Umständen sehr gering sein; seine Taktik war schlecht berechnet, sie verfehlte das Ziel ihres Angriffs,

[6]) Theatro Hespañol, por D. Vicente Garcia de la Huerta, Madrid 1785 sqq. 17 Bändchen.

und wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, das oftgenannte Theatro español habe auf die ferneren Schicksale der spanischen Bühne in keiner Art eingewirkt. Fast alle Tagesblätter, die um diese Zeit schon bedeutenden Einfluß auf die öffentliche Meinung übten, der Pensador (von dem bekannten Clavijo), der Censor, das Memorial literario, die Espigadera, stimmten in den von Luzan angeschlagenen Ton ein, und das Vorurtheil zu Gunsten der classischen Regelmäßigkeit befestigte sich bei den literarisch Gebildeten immer mehr.

Unterdessen bot die Bühne das buntscheckigste Schauspiel von heterogenen Formen, von Altem und Neuem, von Gutem und Schlechtem dar. Den einen Abend wurden die hölzernen Puppen Raçine's und Corneille's in Bewegung gesetzt und man vernahm in monotonen spanischen Jamben das, was die Franzosen „gehaltene Würde des tragischen Styls" nennen, nämlich lächerliche Marionettenphrasen, wie die folgenden:

Mourons, mon cher Osmin, moi comme un vizir, et toi
Comme le favori d'un homme tel que moi.
(Raçine, Bajazet.)

Den nächsten Abend ward ein Drama von Lope oder Calderon gespielt, dann folgte eine Oper von Metastasio, ein Lustspiel von Molière, Regnard oder Goldoni, und den vierten Tag ergötzte sich das Publikum an einem Spektakelstück von Valladares oder Comella. Aber die Mannichfaltigkeit ging noch mehr in's Große; schon 1770 hatte Gaspar de Jovellanos, dieser im Uebrigen um sein Vaterland hochverdiente und geistvolle Mann, ein bürgerliches Drama voll häuslichen Jammers und didaktischer Tendenz, El delincuente

honrado geschrieben; von diesem Stücke mag wahr sein, was ein Spanier ihm nachrühmt, „daß es gesunde Ideen über Moral und Gesetzgebung enthält und sich die Bekämpfung trauriger Vorurtheile angelegen sein läßt“, aber mit der Poesie hat es offenbar nichts gemein. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts kamen nun noch manche solcher thränen- und moralreichen Schauspiele aus der Diderot'schen Schule über die Pyrenäen, und Frankreich wurde zu einem Kanal, durch den sich allmälig auch Melodramen so wie englische und deutsche Theaterstücke der schlechtesten Art (von Lillo und Kotzebue) nach Spanien zogen. So ging der eigentliche Nationalstyl der spanischen Bühne denn völlig in dem Gemisch verschiedenartiger Formen verloren. Das achtzehnte Jahrhundert vererbte dies bunte Allerlei des Repertoire's auf das folgende. Mehrere der schon genannten Schauspielverfertiger, wie namentlich Gaspar de Zavala y Zamora (gestorben 1806) und Vicente Rodriguez de Arellano fuhren fort, ungeschlachte Comödien zu schreiben, die auf der Stufenleiter der Entartung etwa eben so tief unter denen des Lope stehen, wie diese über den ersten Anfängen der Kunst; die ordinären Gallicisten gaben schlechte Uebersetzungen und Nachahmungen französischer Werke, noch ordinärere Fabrikarbeiter führten, wie Martinez de la Rosa sich ausdrückt, die nichtswürdigsten ausländischen Producte, wahre Contrebande der Kunst, in Spanien ein, und vollendeten die Verderbniß des Geschmacks: zwischen allen diesen theils todten Arbeiten des Gelehrtenfleißes, theils wüsten Mißbildungen aber gingen noch immer beträchtlich viele der älteren Comödien, verwundert, sich in solcher Gesellschaft zu sehen, über die Bretter.

Wie die Schicksale des spanischen Theaters nach seiner Blüthenperiode nur in allgemeinen Umrissen und ohne Ver-

weilen bei Einzelheiten geschildert worden sind, so fand sich auch keine Gelegenheit, von den gefeiertsten Schauspielern des achtzehnten Jahrhunderts zu sprechen; nur zwei derselben haben sich so hervorgethan, daß ihre Namen hier nachgeholt werden müssen; es sind: Damian de Castro, ein Acteur, der sich besonders in den sogenannten Figuron-Rollen auszeichnete, und zwar so sehr, daß die meisten Comedias de Figuron von Cañizares und Zamora für ihn geschrieben sein sollen; er blühte zur Zeit Karl's II. und Philipp's VI.; Maria Ladvenant, die celebrirteste Schauspielerin ihrer Zeit, von welcher Signorelli, der sie noch spielen sah, sagt: sie sei werth, unter die geistvollsten und lebendigsten Künstlerinnen alter und neuer Zeit gezählt zu werden; vorzüglich glänzte sie in den Schauspielen von Calderon und Moreto; sie starb 1767, erst vierundzwanzig Jahre alt.

Auf die weitere Gestaltung der spanischen Bühne wirkte durch Kritik und Production besonders ein Mann ein, der, wenn man gleich mit seinen Principien keineswegs einverstanden sein und auch sein dichterisches Talent nicht eben hoch anschlagen kann, doch wegen seines ernsten Strebens und wegen seiner hübschen Begabung weder mit den geistlosen Pedanten, noch mit den handwerksmäßigen Comödienfabrikanten seiner Zeit verwechselt werden darf. Leandro Fernandez de Moratin, Sohn des schon erwähnten gleichnamigen Dichters, geboren zu Madrid 1760, gestorben, nach einem vielbewegten Leben, zu Paris im Jahre 1828, richtete schon früh seine Aufmerksamkeit auf das Theater und machte die Reform desselben zur Hauptaufgabe seines Lebens. Ueber die Richtung, die er zur Erreichung dieses Ziels verfolgen zu müssen glaubte, spricht er sich selbst in der Vorrede zu seinen gesammelten Werken folgendermaßen aus: „Ich sah

von früh an ein, daß zur Ausrottung der eingewurzelten Uebel, welche unsere dramatische Poesie in einem schmachvollen Zustande von Rohheit und Extravaganz zurückhielten, die bloße Kritik nicht hinreichte: es mußten wiederholte Beispiele gegeben, es mußten Schauspiele nach den Regeln der Kunst geschrieben werden. Ein Contemporisiren mit den Freiheiten Lope's oder mit den verworrenen Geweben Calderon's war dabei nicht zu dulden; Beide hatten Nachfolger ohne Zahl hervorgebracht, durch welche das spanische Drama während zweier Jahrhunderte in einen Zustand der äußersten Verderbniß versetzt worden war; ein Mann von tüchtiger Bildung durfte dem Irrthum keine neue Autorität leihen; das Uebel durfte nicht vertuscht, es mußte von Grund aus gehoben werden." Moratin legt am angeführten Orte dann weiter die Grundsätze dar, welche ihn bei der Abfassung seiner Lustspiele (denn die anderen Gattungen des Drama's ließ er außer dem Kreise seiner kritischen und und literarischen Bestrebungen) geleitet hätten. Das Lustspiel müsse die dialogische Nachahmung eines Vorfalls sein, der sich an einem Ort und in wenigen Stunden unter Privatpersonen zugetragen habe, und es müsse durch die Darstellung desselben, mittelst der angemessenen Schilderung von Affekten und Charakteren, die gewöhnlichsten Fehler und Irrthümer der Gesellschaft lächerlich machen, die Wahrheit und Tugend dagegen empfehlen." Man sieht, es sind hier fast eben so viele engherzige Vorurtheile und Mißverständnisse vorhanden, wie Worte, es findet sich auch nichts irgend Neues, die Boileau'schen Irrthümer sind nur auf die höchste Spitze getrieben. Wäre nun Moratin nur der beschränkte Pedant, als welcher er in seinen kritischen Aussprüchen und in dem System, das er seinen Dramen zu Grunde legte, erscheint, er würde nur

mit einem Montiano oder Luzan den traurigen Ruhm theilen, Kritik und Poesie in ein Metier verwandelt zu haben; aber er besaß ein Talent, das sich trotz der Bornirtheit seiner ästhetischen Ansichten in erfreulicher Weise geltend zu machen wußte und uns die freiwillige Einengung bedauern läßt, welcher er dasselbe unterwarf. Als Theoretiker hat er unstreitig einen durchaus nachtheiligen Einfluß geübt, indem er gerade das, was ganz außerhalb des Poetischen liegt, zur Norm der Poesie machte und mit engherziger Intoleranz über Alles, was diesem Maßstabe nicht entsprach, aburtheilte; als Lustspieldichter dagegen hat er, das darf ihm nicht abgesprochen werden, zwar nicht die höheren Eigenschaften, welche zu dem Berufe eines solchen gehören, aber einige von den untergeordneteren besessen und überhaupt etwa so viel Poesie entfaltet, als mit dem Hauptzwecke einer „belehrenden Unterhaltung“ vereinbar ist. Erfindungsgeist und Phantasie, tiefe Blicke in das Menschenherz und in das Innere der Lebensverhältnisse darf man bei ihm nicht suchen, wohl aber treue Schilderung der Sitten seiner Zeit, einen oft treffenden Witz und einen eben so fließenden als eleganten Dialog, der bei aller Natürlichkeit doch nie in jenes triviale Geschwätz verfällt, welches anderen Comödienschreibern, z. B. dem Goldoni, für Natur gilt. Ueber diesen berühmten Italiener, dem Moratin in mancher Hinsicht etwa parallel zu stellen sein möchte, erhebt sich der Spanier, außer durch das mehr poetische Colorit der Diction, auch noch durch die größere Stärke des Witzes; aber er steht ihm bedeutend nach in der Erfindung und Complication der Fabel.

Das erste Stück, welches Moratin der Bühne gab, war El viejo y la niña, aufgeführt 1790. Das materielle Gerüst der Handlung ist, wie in allen seinen Dramen, nicht viel

werth, die Verwickelung ärmlich, und die allzu sichtlich hervortretende Tendenz, die Nachtheile einer Ehe zwischen Personen von ungleichen Jahren anschaulich zu machen, läßt keine rechte Poesie aufkommen. Die Verse sind durchgehends vierfüßige Trochäen mit der Assonanz, die immer durch einen ganzen Akt festgehalten wird. Moratin war durch sein mißverstandenes Natürlichkeitsprincip zu der Meinung verleitet worden, die Prosa oder das genannte Maaß seien, als der Redeweise des gewöhnlichen Lebens am nächsten kommend, allein für das Lustspiel geeignet. Wahrlich, es ist recht merkwürdig, zu sehen, wie eine falsche Theorie einen geistreichen Mann so irre führen konnte, daß er freiwillig auf die Vortheile des alten, bis zur Vollendung ausgebildeten Systems verzichtete und statt dessen ein auf die Länge höchst monoton werdendes Metrum oder gar die ungebundene Rede adoptirte. — Moratin's zweites, 1792 aufgeführtes Stück war La comedia nueva, ein Angriff gegen die schlechten Schauspielschreiber des Tages (das heißt gegen Comella und dessen Genossen); die viele seichte Kunstweisheit, die hier ausgekramt wird, schwächt wieder die Wirkung, die einzelne wirklich treffende satirische Hiebe hervorbringen könnten. Es war übrigens dem Verfasser Ernst mit seinem Vorhaben, die spanische Bühne zu reformiren. Er unternahm um diese Zeit eine Reise nach Frankreich, England, Deutschland und Italien, um die Theater dieser Länder kennen zu lernen. Die Frucht dieser Reise war eine Uebersetzung des Hamlet; aber diese zeigt, daß er in der Fremde nichts Neues gelernt hatte. Die Vorrede und die Anmerkungen dazu beweisen, wie gänzlich ihm die Fähigkeit versagt war, poetische Kunstwerke in ihrer Totalität zu erfassen; er nennt darin die englische Tragödie eine eben so außerordentliche wie monströse Production, deren Handlung durch un-

passende Vorfälle und unnütze Episoden geschwächt werde und die nicht selten von der tragischen Höhe herab in grobe, auf das Gelächter des Publikums berechnete Bouffonerien versinke; er vergleicht den Ausdruck: not a mouse stirring mit den Worten der französischen Iphigenie

Mais tout dort, et l'armée et les vents et Neptune, um zu beweisen, daß Raçine doch ein viel erhabnerer Dichter gewesen sei, als Shakspeare; er macht zu der ersten Scene des englischen Trauerspiels folgende Bemerkung: „Horatio, als ein gebildeter Mann, sollte doch solchem Unsinn von Hexen, Geistern und Zauberei keinen Glauben schenken! Dies Alles ist auf den Londoner Pöbel und dessen Hang zum Wunderbaren berechnet; aber der dramatische Dichter hat die Pflicht, die Laster zu tadeln und den Verstand aufzuklären, statt der Unwissenheit zu schmeicheln;" ferner wird gesagt, Polonius tauge einzig zum Helden eines Zwischenspiels; die Todtengräberscene sei so gemein, daß sie kaum in der rohsten Posse zu ertragen sein würde u. s. w. Doch genug von diesem Commentar, der die Bewunderer Shakspeare's gewiß in die heiterste Laune versetzen wird. Von seinen Reisen zurückgekehrt, wurde Moratin von dem Gouvernement zum Mitgliede einer Junta ernannt, welche sich mit der Verbesserung des Theaters beschäftigen sollte. In welchem Sinne er gewirkt haben wird, läßt sich denken; aber er trat bald von dieser Stellung zurück. Die drei Schauspiele, welche er außer der Uebersetzung einiger Molièreschen Stücke noch in den Jahren 1803, 1804 und 1806 zur Aufführung brachte, El Baron, la Mogigata und El si de las Niñas gelten für seine besten. In La Mogigata ist das Bild einer frömmelnden Heuchlerin mehr in seinen äußeren Umrissen lebendig gezeichnet, als in seinem innersten Wesen ergründet. In El si de las Niñas sollen die Gefahren ge-

zeigt werden, welche damit verbunden sind, wenn Eltern ihren Töchtern in der Wahl eines Gatten Zwang auferlegen. Doña Francisca wird von ihrer Mutter aus dem Kloster, in welchem sie erzogen worden ist, zurückgeholt und mit dem schon in vorgerücktem Alter stehenden Don Diego verlobt. Dieser wünscht lebhaft, aus dem Munde der Braut selbst zu hören, daß er von ihr geliebt werde, aber die Mutter läßt die Tochter nie zu Worte kommen. Francisca liebt im Geheimen den Neffen des Diego, Don Carlos, mit dem sie schon von dem Kloster aus ein Liebesverhältniß angeknüpft hat; als sie ihn von ihrer Lage unterrichtet, geräth er in heftige Bewegung; da er aber erfährt, daß der Nebenbuhler sein Onkel sei, dem er vielfach zu Dank verpflichtet ist, tritt er zurück. So scheint denn das Liebespaar für immer geschieden zu sein; aber Diego erfährt zuletzt, daß Francisca seinen Neffen liebe, wird von dem Edelsinn, mit welchem dieser aus Rücksicht für ihn zurückgetreten ist, auf's tiefste gerührt, und legt die Hand der Geliebten in die des Don Carlos, indem er am Schlusse die Moral des Stückes in folgenden Worten ausspricht: „Da sehen wir, wie traurige Folgen es hat, wenn den jungen Leuten Zwang angethan wird! Da sehen wir, wie viel man sich auf das Ja der jungen Mädchen verlassen kann!" — Ueber den Kunstwerth dieser Stücke braucht nichts weiter gesagt zu werden; sie zeigen die spärlichen Vorzüge, welche schon hervorgehoben wurden, aber freilich in noch weit höherem Grade die lähmenden Einflüsse des Joches, in das dieser Autor seinen schon an sich nicht eben hochstrebenden Pegasus gespannt hatte. Wer von den Dichtungen der goldenen Periode unmittelbar zu denen des Moratin überginge, dem müßte zu Muthe sein, wie etwa dem, der aus der üppigen Blüthenpracht des Frühlings plötzlich in eine kalte Winterlandschaft versetzt

würde. — Die spätere Zeit seines Lebens widmete Moratin fast ausschließlich gelehrten Beschäftigungen und unter diesen namentlich der Sammlung und Beleuchtung der ältesten Documente des spanischen Drama's. Ueber die Frucht dieses Studium's, die Origenes del treatro español, ist in der Vorrede zu dem vorliegenden Werke gesprochen worden.

Die Lustspiele des Moratin machten Epoche, und mit Recht; denn trotz Allem, was uns hindert, dieselben mit ihren unbeschränkten Bewunderern für Meisterwerke zu erklären, springt doch ihr hohes Verdienst und ihre Ueberlegenheit in die Augen, sobald man sie mit den übrigen Comödien derselben Zeit vergleicht. — Eine ähnliche Stellung zur Tragödie, wie Jener zum Lustspiel, errang sich ungefähr um dieselbe Zeit Nicasio Alvarez de Cienfuegos, geboren zu Madrid 1764, gestorben zu Orthez in Frankreich 1809. Dieser ebenso durch den Adel seiner Gesinnung als durch sein Dichtertalent ausgezeichnete Mann verdient eine ehrenvolle Erwähnung in der Geschichte der spanischen Poesie und darf in keiner Art in die Reihe jener gelehrten Pedanten gestellt werden, welche sich vor ihm bemüht hatten, das französische Trauerspiel nach Frankreich zu verpflanzen. Daß er die gebundene und enge Form des letzteren für ein nothwendiges Requisit einer tragischen Darstellung hielt, war ein Tribut, den er dem allgemeinen Vorurtheil seiner Zeit zollte; aber es war ihm heiliger Ernst mit der Kunst; er dichtete mit vollster Seele, mit dem Herzen und Gefühle, nicht bloß mit dem Verstande, und so gelang es ihm, seinen Tragödien **Idomeneo, Zoraida, la Condesa de Castilla** und **Pitaco** ein inneres poetisches Leben mitzutheilen, das man an den meisten Versuchen der Spanier in demselben Style so sehr vermißt. Hohe Würde der Gesinnung, poetische Anschauung, feurige Schilderung der

Leidenschaften, edle Charaktere und treffliche Gruppirung derselben zeichnen die genannten Trauerspiele aus. Das gelungenste darunter möchte die Zoraide sein, welche Tragödie eine sehr lobenswerthe Anlage und Entwickelung des Plans und eine wahrhaft erschütternde Katastrophe aufzuweisen hat; in einer freieren Form hätte sich freilich dem romantischen Stoffe aus der Geschichte von Granada noch ein ganz anderer Ertrag abgewinnen lassen. — Nicht gewöhnliche Anlagen für die Tragödie zeigte auch Manuel José de Quintana (geb. zu Madrid 1772) in seinem Pelayo, aus welchem ein edler Geist in kräftiger und gebildeter Rede spricht. — In Bezug auf die Sprache aller dieser Trauerspiele sei noch hervorgehoben, daß sie durchgehends in fünffüßigen Jamben ohne Reim geschrieben sind. So weit verblendete die Verehrung für die ausländischen Muster, daß man dem spanischen Idiom ein Maaß aufzwängen zu müssen glaubte, welches die ganze Monotonie und das Schleppende des italienischen Verso sciolto hat und deshalb auch von den früheren Dichtern immer nur in sehr eingeschränkter Weise angewandt worden war.

Man macht sich kaum einen Begriff davon, in wie hohem Grade alle, selbst die begabtesten Geister dieser Zeit sich durch die verkehrten Ideen von moralischem Nutzen, Regelrichtigkeit u. s. w. beherrschen ließen, so daß sie allein von einer gänzlichen Vernichtung der Reste des alten Nationaltheaters, die sich noch bis auf ihre Tage erhalten hatten, Heil für die Bühne erwarteten. Hören wir nur, wie der unvergeßliche, um sein Vaterland so vielfach verdiente Jovellanos sich in seiner Memoria sobre las diversiones públicas (Madr[illegible] 1812, die Schrift ist aber schon 1790 verfaßt) in diese[illegible] ziehung ausspricht: „Die Reform unseres Theaters [illegible]

der Verbannung fast aller Dramen beginnen, die heut zu Tage aufgeführt werden; ich rede nicht allein von denen, welchen man gegenwärtig einen albernen und barbarischen Vorzug gibt, von den Mißgeburten hungriger und unwissender Dichterlinge, welche allen Anstand, alle Wahrscheinlichkeit, alles Interesse und alle gute Sprache von der Bühne verbannen; dergleichen Monstrositäten werden vor dem ersten Blicke verschwinden, den die Vernunft und der gesunde Menschenverstand auf die Scene werfen werden: nein, ich meine auch diejenigen, welche mit Recht bei uns berühmt sind, welche einst anderen Nationen zum Vorbilde gedient haben und welche von dem einsichtsvollsten und erleuchtetsten Theile unserer Nation noch immer mit Freude und Enthusiasmus gesehen werden; ich werde immer der Erste sein, ihre unnachahmlichen Schönheiten anzuerkennen, die Neuheit ihrer Erfindung, die Schönheit ihres Styls, den Fluß und die Natürlichkeit ihres Dialogs, die wunderbare Kunst ihrer Verwickelung, das Feuer, das Interesse, den Scherz und den anmuthigen Witz, denen man in ihnen bei jedem Schritte begegnet: aber was hilft dies Alles, wenn diese selben Dramen, bei'm Licht der Regeln und vor Allem bei dem der gesunden Vernunft besehen, von Lastern und Fehlern wimmeln, welche die Moral und die Politik nicht dulden dürfen?"

Die weitere Geschichte des spanischen Theaters im neunzehnten Jahrhundert wird sich am füglichsten an die Erwähnung der einzelnen Dichter knüpfen. Wir schicken hier nur einiges Allgemeine voraus.

Durch die Werke des jüngeren Moratin und des Cienfuegos faßte das classische System (wenn man einem Gewebe n Vorurtheilen und Mißverständnissen diesen einmal herchten Namen lassen will) auch in der Praxis immer

festere Wurzeln; man kann die ganze Zeit von 1800 bis 1834 als die Periode von dessen ausschließlicher Herrschaft bezeichnen. Einzelne Stücke in den freieren Formen der alten Comödien wurden zwar noch geschrieben (z. B. von Gaspar de Zavala y Zamora, der erst 1813 starb); auch kamen einige ausländische Dramen, welche das Gesetz der drei Einheiten nicht beobachteten, auf die spanische Bühne (z. B. das nichtswürdigste aller Schauspiele alter und neuer Zeit, Kotzebue's Menschenhaß und Reue): allein alle diese Sachen wurden nur als Cassenstücke für den Pöbel angesehen, nicht eigentlich zur Literatur gerechnet; die Autoren, welche eine literarische Bedeutung ansprechen wollten, glaubten sich den französischen Regeln unterwerfen zu müssen. Ein Theil der alten Nationalcomödien erhielt sich auf dem Theater, aber man fing an, willkürliche Veränderungen mit ihnen vorzunehmen, um sie dem neuen System näher zu bringen; man strich die scherzhaften Partieen, verwandelte die drei Jornadas in fünf, suchte die Ortsveränderung einzuschränken u. s. w., ohne zu bedenken, daß hierdurch der ganze Organismus der Werke zerstört würde. — Den regelrechten Tragödien einen Succeß zu verschaffen, den sie vielleicht durch sich selbst nicht erhalten haben würden, diente vorzüglich der berühmte Schauspieler Isidoro Mayquez, dessen hier ausdrücklich gedacht werden muß. „Dieser große Künstler — sagt Martinez de la Rosa — erhob die tragische Declamation zu einer Höhe der Vollkommenheit, wie sie in Europa selten ist und bis dahin in Spanien unbekannt gewesen war; er zeigte, in wie weit es möglich sei, die Würde mit der Einfachheit zu verbinden, den Ausdruck der Leidenschaften durch die Stimme, die Geberden, ja durch das Schweigen selbst wiederzugeben und ein Ganzes von solcher Schönheit und Wahrheit aufzustellen, daß

es zugleich entzückte und das Herz erschütterte. Sein mannichfaches und biegsames Talent hielt dem Publikum die vollkommensten Werke des Theaters zur Bewunderung vor, und selbst andere minder vollkommene erhielten durch ihn einen Werth, den sie in sich nicht besaßen. Mit Bewunderung und Zagen sahen die Zuschauer den großherzigen Orosman, wie er mit der Eifersucht kämpfte; sie zitterten, wenn sie den Othello [7]) schweigend und das düstere Gemach mit den Blicken messend eintreten sahen; wenn sie Cain [8]) erblickten, wie er vergeblich mit dem verhängnißvollen Drange kämpfte, der ihn zum Brudermorde fortriß; wenn sie Brutus sahen, wie er sich in seinen Mantel hüllte und mit bebender Hand das Haupt seiner Söhne dem erhobenen Beile der Lictoren überwies; mit einem Worte; sie bewunderten die höchste Vollendung, zu welcher die Kunst gelangen kann, indem sie in der Nachahmung die Natur verschönert.“

So vereinigten Production, Kritik und Schauspielkunst ihre Kräfte, um dem rigurösen Regeldrama einen dauernden Sieg zu sichern.

Es ist das nie genug zu schätzende Verdienst deutscher Männer, namentlich des unvergeßlichen Schlegel (der das von Lessing begonnene Werk zum Ziele führte), zuerst die innern, aus dem Wesen der dramatischen Form fließenden Gesetze des Schauspiels und zugleich das Kindische und Nichtige jenes mechanischen Regelzwanges schlagend und unwiderleglich dargethan zu haben. Der Aberglaube an die Aristotelischen und Boileau'schen Präcepte, dieser Wahn, der die Literatur ganzer

[7]) Der Othello des Dücis, übersetzt von Teodoro de la Calle.

[8]) In La muerte de Abel von Antonio Sabiñon, nach Legouvé's Mort d'Abel.

Völker zerrüttet und von der Bahn der naturgemäßen Entwickelung abgeführt hat, ist so selbst bei den Nationen, welche ihm am hartnäckigsten anhingen, erschüttert worden; die bald nach dem Original erschienene französische Uebersetzung von Schlegel's Dramaturgie klärte selbst in der Heimath des modernen Classicismus viele Geister über die alten Vorurtheile auf und bereitete den später erfolgten Sieg der Romantiker vor. Aber seltsam! die so glänzend und mit so siegreicher Klarheit durchgeführte Theorie des berühmten deutschen Kritikers blieb zunächst ohne alle Rückwirkung auf Spanien. Im glorreichen Kampfe schüttelte die edle spanische Nation das politische Joch des Nachbarstaates ab, aber die Abhängigkeit von den literarischen Gesetzen, die sie einst von dort empfangen hatte, dauerte fort. So tief hatten die französischen Ideen in Spanien Wurzel gefaßt, ja so sehr war ein großer Theil der modernen Spanier seinem Vaterlande und dessen eigenthümlichen Erzeugnissen fremd geworden, daß sich im Jahre 1818, als unser trefflicher Landsmann Böhl von Faber die Ansichten Schlegel's über Calderon in spanischer Sprache bekannt machte, ein allgemeiner Kampf gegen dieselben erhob; dieser Streit wurde in Tagesblättern und Flugschriften auf's eifrigste geführt, und der Deutsche mußte darin die Sache des großen Castilianers gegen die eigenen Landsleute des Letzteren vertheidigen. Noch im Jahre 1822 ward in einer bekannten, von schätzbaren literar-historischen Anmerkungen begleiteten Poetik das System der Unitäten und moralischen Tendenzen mit derselben Strenge eingeschärft, wie fast hundert Jahre früher in der des Luzan, und während die bedeutendsten Theoretiker einen so apodiktischen Ton anstimmten, hatten die Dichter keine Art von Ermuthigung zur Emancipation von den drückenden Fesseln. Erst nachdem in Frankreich die neue Schule den

Sieg davongetragen hatte, als sogenannte romantische Dramen selbst in das Heiligthum des Théatre français eindrangen, begannen sich auch in Spanien einige freiere Regungen kund zu geben. Im Jahre 1834 stürzte die Herrschaft des Classicismus, und die Theater von Madrid öffneten sich für Dramen von minder gebundener Form. Um die Veränderung, welche in Folge dieses neuen Impulses auf der spanischen Bühne vorgegangen ist, von Anfang an in das rechte Licht zu stellen, müssen wir sogleich die beiden Parteien unterscheiden, von denen die Reaction gegen das classische System ausging. Die erste und unstreitig bei weitem achtungswertheste ward von Solchen gebildet, welche ein Rückkehr zu den Nationalformen und die Verbindung derselben mit dem Geiste und den Anforderungen der neuen Zeit predigten. Als der würdigste Vertreter dieser Partei ist der treffliche Agustin Duran anzusehen, welcher in seinem Discurso sobre la decadencia del teatro español, in der Vorrede zur Talia española und in vielen Journalartikeln mit eben so vieler Einsicht die früheren Mißverständnisse aufklärte, als mit Wärme das alte Nationaltheater empfahl und den jüngeren Dichtern den Weg wies, auf welchem, nicht durch sclavisches Anschließen, sondern durch freies Reproduciren zu einer Regeneration des letzteren zu gelangen wäre. Wirklich hatte dieser ausgezeichnete Mann die Freude, die von ihm empfohlene fruchtbringende Straße bald von bedeutenden Talenten, unter denen wir besonders Breton de los Herreros namhaft machen, betreten zu sehen. — Nicht in gleich rühmlicher Weise kann der großen Schaar derer gedacht werden, welche, vom Taumel der sogenannten romantischen Schule in Frankreich fortgerissen, es sich angelegen sein ließen, die wüsten Stücke der Porte St. Martin nach Madrid zu verpflanzen und diese in

eigenen Productionen nachzuahmen, oder welche, die neugewonnene Freiheit mißbrauchend, keine Regel, keine Schranke anerkennen wollten; aus diesem Kreise sind in Spanien eine Menge verwerflicher Dramen hervorgegangen, Dramen voll unnatürlicher Verbrechen, voll Mordscenen und Blutschande, Dramen, welche die widerwärtigsten Gräuel behaglich zur Schau stellen und statt wirklicher Menschen Zerrbilder von Bösewichtern und Thoren zeichnen. Daß sich in manchen dieser Schauspiele, ebenso wie in denen des Victor Hugo, ein erfreulicher poetischer Lebensgeist rege, daß sie mehrentheils berechtigt gewesen seien, über die todtgeborenen Erzeugnisse der Classicisten zu siegen, wollen wir gar nicht läugnen; und die Zügellosigkeit, die grelle Farbengebung mögen zum Theil als eine natürliche Folge der ersten gewaltsamen Reaction gegen die Tyrannei des alten Systems entschuldigt werden; aber doch müssen wir es als eine sehr glückliche Erscheinung signalisiren, daß der erste Rausch dessen, was man in Spanien Romanticismus nannte, ziemlich bald verrauchte und daß die begabteren Geister, welche anfänglich in seinen Wirbel hineingezogen wurden, sich bald aus ihm hervorarbeiteten, die Bahn der Besonnenheit einschlugen, der Wildheit und den schroffen Contrasten entsagten und bei ihren Dichtungen Gemüth und Natur zu Rathe zogen. Auf diese Art haben mehrere Dichter, welche zuerst nur darauf ausgingen, das Publikum durch Schilderung wilder Leidenschaften und durch starke Gemüthserschütterungen in ganz anarchischen Gebilden zu elektrisiren, mit den oben erwähnten Vertretern der besseren Richtung gemeinsame Sache gemacht und verschiedene sehr lobenswerthe Werke hervorgebracht.

Den Zustand der spanischen Bühne im Jahre 1835, als die Revolution gegen den Classicismus zuerst festes Terrain zu finden

begann, können wir nicht besser schildern, als mit den Worten Larra's (in der Revista española): „Das Chaos von Titeln und Werken auf unserer Bühne ist ungeheuer. Zuerst haben wir die Comedia antigua, unter welchem allgemeinen Titel alle dramatischen Werke aus der Zeit vor Comella begriffen worden; zweitens das Melodrama, ein Produkt unseres literarischen Interregnums und von der Porte St. Martin zu uns gebracht; drittens das sentimentale und das gräuelvolle Drama, älterer Bruder des vorigen und gleichfalls Uebersetzung; dann das sogenannte classische Lustspiel von Molière und Moratin mit seinem Assonanzenvers oder seiner hausbackenen Prosa; hierauf die classische Tragödie mit ihren pomphaften Versen und ihrem Zubehör von Metaphern und erhabenen Gedanken von königlichem Geblüt; weiter die bisweilen abgeschmackten, bisweilen aber auch amüsanten Kleinigkeiten von Scribe; sodann das historische Drama, eine versificirte Chronik in poetischer Prosa mit alterthümlichen Trachten und Decorationen ad hoc; endlich, wenn ich nichts vergessen habe, das romantische Drama, ein neues und originales, nie zuvor gesehenes noch gehörtes Ding, ein Komet, der zum ersten Mal mit seinem Schwanz von Blut und Todtschlag in dem literarischen System erscheint, eine Entdeckung, welche allen bisherigen Jahrhunderten unbekannt und den Columbussen des neunzehnten vorbehalten geblieben, — mit einem Wort, die Natur auf den Brettern, das Licht, die Wahrheit und die Freiheit in der Literatur, das proclamirte Menschenrecht, die Anarchie, die sich zum Gesetze zu gestalten strebt.“

Aus dieser Mannichfaltigkeit heterogener Formen hat sich nun freilich die spanische Bühne bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig zur Selbstständigkeit in einer bestimmten Richtung hervorgearbeitet; noch immer öffnet sie sich den geringfügigen

Tagesprodukten der Franzosen; aber in etwas beginnt die frühere Buntscheckigkeit sich zu vereinfachen. Die strenge Regeltragödie ist fast gänzlich in der Atmosphäre von Langerweile, die sie um sich verbreitete, verdunstet, und selbst diejenigen Schriftsteller, welche früher dem Classicismus am entschiedensten zugethan gewesen, haben dem alten Vorurtheil entsagt; die ersten Explosionen des neuen literarischen Freiheitsgeistes sind vorüber, und immer mehr gewinnen würdige, aus edlem Streben hervorgegangene Originalproductionen die Oberhand über den Tand des Auslandes, wie über die einheimischen Mißgebilde.

Wir lassen nun einige Notizen über die bemerkenswerthesten unter den Dichtern folgen, welche sich seit Moratin auf der spanischen Bühne hervorgethan haben. Manuel Eduardo Gorostiza, geboren 1790 zu Veracruz, nach dem südamerikanischen Unabhängigkeitskriege mexikanischer Gesandter an verschiedenen europäischen Höfen, machte sich um das Jahr 1816 zu Madrid durch mehrere, mit großem Beifall aufgenommene Comödien bekannt. In diesen, namentlich in der berühmtesten darunter (Indulgencia para todos), so wie in seinem späteren Lustspiel Contigo pan y cebolla zeigt er sich als geistvollen Nacheiferer Moratin's, dem er sich in der Befolgung der Regeln und in der moralischen Tendenz anschließt, aber an poetischem Geist, der hier und da schon an den Schranken des Classicismus zu rütteln beginnt, an Laune und komischer Lebendigkeit überlegen ist. Einen großen Vorzug vor der monotonen Form Moratin's haben diese Stücke schon dadurch, daß sie außer der Romanze auch wieder die sanftgleitende, für das Lustspiel wie geschaffene, Redondille zur Anwendung bringen.

Francisco Martinez de la Rosa, der berühmte

Staatsmann, der, wie die Mendozas und Esquilaches der früheren Zeit, den Dienst der Musen mit der einflußreichsten politischen Wirksamkeit zu verbinden gewußt hat, geboren 1789 zu Granada, richtete schon früh seine Aufmerksamkeit auf die dramatische Literatur und behielt dieselbe während seines ganzen Lebens im Auge. Seine ersten, 1812 erschienenen Compositionen für die Bühne sind ganz dem System angepaßt, welches damals in Spanien herrschte. Zu der Tragödie La viuda de Padilla, welche zum ersten Mal zu Cadiz während der Belagerung dieser Stadt durch die Franzosen und unter dem Krachen der feindlichen Bomben aufgeführt wurde, hat Alfieri als Vorbild gedient. Man kann diesem Drama nicht absprechen, daß es das Ziel, welches sich der Verfasser vorsteckte, erreicht hat; Martinez de la Rosa beabsichtigte, „eine einzige Handlung ohne Episoden und Vertraute, mit wenigen Monologen und einer geringen Anzahl von Personen zum Ziele zu führen und die Kraft der Gedanken, die Energie und Concision des Styles nachzuahmen, welche bei dem italienischen Dichter bis zu einem gewissen Grade die Armuth an Begebenheiten und die Nacktheit des Plans verdecken." Höher als dies Trauerspiel müssen wir das gleichzeitig erschienene Lustspiel Lo que puede un empleo stellen; auch hier hat die tyrannische Form der Entfaltung des poetischen Lebens freilich einigen Eintrag gethan, aber die Anlage ist glücklich, der Dialog beweglich und voll komischen Salzes. Spätere regelrechte und von großer Beherrschung des Technischen zeugende Tragödien unseres Autors sind Edipo und Morayma; in der letzteren, welche ihren Stoff aus den Bürgerkriegen von Granada entlehnt, lassen sich einige romantische Anklänge verspüren, denen der Dichter bei der Erinnerung an seine schöne Heimath nicht auszuweichen vermochte.

Aber noch dachte Martinez de la Rosa nicht daran, die Fesseln des Classicismus zu durchbrechen; im Jahre 1822 schärfte er vielmehr in seiner Poetica dieses System in seiner ganzen Strenge ein, und auch das um dieselbe Zeit verfaßte Lustspiel La niña en casa y la madre en la máscara ist ganz der von Moratin eingeführten Beschränkung unterworfen. Uebrigens bekundet die letztgenannte Comödie, ebenso wie die etwas spätere Los zelos infundados, entschiedenen Beruf zum komischen Dichter, eindringende Kenntniß des Menschenherzens und seiner Schwächen, Erfindungskraft in komischen Situationen, Virtuosität in Handhabung der dramatischen Form und vor Allem seltene Behendigkeit in der Sprache. — Erst während seines Aufenthaltes in Frankreich, der gerade in die Zeit der ersten Triumphe der romantischen Schule fiel, modificirte Martinez de la Rosa seine Ansichten über Dramaturgie, und kam zu dem Entschlusse, „bei Abfassung seines nächsten Stücks jedes willkürliche System zu vergessen und nur jene klaren, unumstößlichen Regeln zu befolgen, welche in dem Wesen des Drama's selbst begründet sind." In diesem Sinne schrieb er, ursprünglich in französischer Sprache für die Porte St. Martin, nachher aber auch auf spanisch, das historische, den Aufstand der Morisken in den Alpujarras behandelnde Schauspiel Aben Humeya; ganz abgeworfen ist hier der lästige und unwürdige Zwang einer poesie-feindlichen Theorie; die Handlung geht frei und mit leichter Bewegung ihren Weg, und die mächtig hervorsprudelnde bilderreiche Sprache beweist, daß der Dichter den Impulsen seines Herzens und der Begeisterung gefolgt ist, wie er denn auch die Erinnerungen seiner eigenen, in dem zaubervollen Granada verlebten Jugend sehr glücklich benutzt hat, um dem Ganzen eine angemessene Localfarbe zu geben. Ein zweites historisches Drama, La Conju-

racion de Venecia, wurde von Martinez de la Rosa im Jahre 1834 auf die Madrider Bühne gebracht, und zwar in derselben Woche, in welcher er als Minister das berühmte Estatuto real publicirte. Auch diesem Drama mußte das lebhafte Interesse, welches die Handlung erregt, und das ergreifende Pathos mehrere Situationen die Sympathie des Publikums gewinnen; beklagen muß man nur, daß der Verfasser, wie in dem vorigen, dem Verse und den erhöhten Reizen, die die Composition durch ihn gewonnen haben würde, entsagt hat. — Während des letzten Jahrzehends scheint Martinez de la Rosa durch seine gehäuften politischen Geschäfte dem Dienste der Musen entfremdet worden zu sein, und nur von einem späteren Drama von ihm, El Español en Venecia ó la cabeza encantada haben wir Kunde.

Bei weitem der bedeutendste und einflußreichste unter allen modernen Dramatikern Spaniens ist Breton de los Herreros. Dieser ausgezeichnete, in seinem Vaterlande hochgefeierte, aber außerhalb desselben noch nicht nach Verdienst bekannte Mann (geboren in der Provinz Logroño im Jahre 1800) widmete sich von Jugend auf der dramatischen Poesie. Ein Lustspiel, das er mit siebzehn Jahren schrieb, A la vejez viruelas, wurde mit großem Beifall aufgenommen; dieser Erfolg ermuthigte den jungen Dichter, mit doppeltem Eifer fortzufahren, und er arbeitete von jener Zeit an mit so unermüdlichem Fleiße für die Bühne, daß bis auf den heutigen Tag an zweihundert Dramen von ihm aufgeführt worden sind. Man kann nicht sagen, daß Breton's Fruchtbarkeit dem Werthe seiner Productionen Eintrag gethan habe, vielmehr sind dieselben durchaus mit großer Feinheit und Sorgfalt ausgearbeitet. Den meisten und verdientesten Ruhm haben ihm seine Lustspiele eingetragen, und diese werden nicht allein auf den

Bühnen von Madrid, sondern in dem ganzen Lande bis in die kleinsten Städtchen hinein unter allgemeinem Applause gespielt. In den früheren derselben schmiegte sich Breton noch in die classischen Formen und wich nur darin von Moratin ab, daß er mannichfaltigere Versmaaße zur Anwendung brachte; aber selbst unter diesem Zwange wußte er ein frisches poetisches Leben zu entfalten. Die Pläne der mehrsten dieser Comödien sind von großer Einfachheit und können den Zuschauern, welche im Schauspiel vornämlich Befriedigung der Neugier suchen, wenig gefallen; in dem sehr beliebten und populären Stücke Marcela o á cual de los tres z. B. besteht die ganze Handlung darin, daß drei Liebhaber, deren jeder seine eigenen Schwächen und Lächerlichkeiten hat, sich um die Hand einer jungen munteren Wittwe bewerben und zuletzt alle drei einen Korb erhalten; aber die Wendungen, die der Dichter diesem einfachen Plan zu geben, die verschiedenen Combinationen, die er auf ihn zu gründen weiß, sind so sinnreich und mannichfaltig, die Charaktere mit so frappanter Wahrheit und Natürlichkeit gezeichnet, der Witz und die Ironie so treffend, und die Lebendigkeit des auf den Wogen der lieblichsten Versification umhergaukelnden Dialogs ist so hinreißend, daß wir das Lustspiel nie anders, als unter allgemeinem Entzücken des Publikums und mit von Scene zu Scene steigendem Beifall haben aufführen sehen. Höher noch steht A Madrid me vuelvo, eine von Breton's älteren Comödien, welche, den Reiz der Idylle mit der Feinheit des Charakterlustspiels verbindend, Stadt- und Landleben in Contrast stellt. — In späteren Jahren entsagte Breton dem Zwange der Einheiten, welchem er seine früheren Dramen unterworfen hatte; doch ist er den Ausschweifungen der Romantiker immer fern geblieben. Das feinere Lustspiel blieb auch jetzt der Mittelpunkt seiner Thä-

tigkeit, und er hat jedes Jahr seines Lebens mit trefflichen Leistungen in diesem Fache geziert, deren Grazie und Anmuth nicht genug gepriesen werden können. Es ist wahr, manche dieser Lustspiele haben mit der Schwierigkeit zu ringen, welche sich jedem modernen Comödiendichter entgegenstellt, mit jener nämlich, eine Darstellung der Gegenwart und des gewöhnlichen Lebens in das Bereich der Poesie zu erheben; und wir wollen nicht behaupten, daß diese Schwierigkeit überall völlig überwunden sei: aber vergleichen wir den Spanier in dieser Hinsicht mit dem berühmten Komiker der Franzosen, mit Scribe, wie viele Vorzüge behauptet nicht der Erstere, wie viel mehr hat er gethan, nicht allein seine Schilderungen alltäglicher Verhältnisse durch ein poetisches Colorit zu schmücken, sondern auch durch höhere Dichterweihe seine Stoffe innerlich zu adeln! — Es ist uns nicht vergönnt, auf die zahlreichen neueren Productionen Breton's näher einzugehen und nur einige derselben, welche uns bei der Darstellung besonders unvergeßliche Eindrücke hinterlassen haben, mögen namhaft gemacht werden. Das Lustspiel Todo es farsa en este mundo funkelt von ächtem Humor, und die satirischen Beziehungen auf politische Verhältnisse rücken das häusliche und gesellschaftliche Leben, das zunächst geschildert wird, sehr glücklich aus seiner beschränkten Sphäre heraus. Muérete y verás scheint uns wegen der Feinheit, mit welcher der Grundgedanke durchgeführt ist, wegen der hinreißend, schönen Schilderung des Charakters der Isabel, so wie wegen der weichen und reizenden Färbung, die in Licht und Schatten durch das ganze Gemälde hin trefflich vertheilt ist, wahrhaft bewundernswerth zu sein. In Me voy de Madrid sind die spanischen Journalisten und Pamphletisten und die Extravaganzen der romantischen Schule auf eben so köstliche Weise lächerlich gemacht, wie in las Flaque-

zas Ministeriales die Intriguen und der Egoismus neuester Staatsverwaltungen. Die Versalität seines Talents hat Breton besonders noch in einigen ernsten historischen Dramen gezeigt, welche unter Allem, was die neue spanische Bühne besitzt, denen der alten Meister am nächsten kommen möchten. Hierher gehören vornämlich die Tragödien D. Fernando el emplazado und Bellido Dolfos. Als ein glücklicher Versuch, die alte Intriguencomödie in Calderon's Weise wieder in's Leben zu rufen, ist das Lustspiel No ganamos para sustos hervorzuheben.

Großen Ruf als Bühnendichter hat in neuester Zeit Antonio Gil y Zarate (geb. 1796) erhalten. Die früheren dramatischen Arbeiten dieses, auch durch politische Schriften bekannten Mannes waren ziemlich spurlos vorübergegangen; aber seit den Tagen Calderon's hat kein Schauspiel größeres Aufsehen und allgemeineren Enthusiasmus in ganz Spanien erregt, als sein Carlos segundo el hechizado, mit dem er zuerst zu den Romantikern übertrat und der im Jahre 1837 mehrere Monate lang unter immer steigendem Beifall fast allein das Theater einnahm. Der besonnene Kritiker kann in Bezug auf dieses Stück dem Urtheil des spanischen Publikums schwerlich beipflichten; dasselbe ist zu sichtlich und mit Hintansetzung höherer Rücksichten auf den Effect berechnet, und zeigt das Bestreben, in der materiellen Wirkung die modernen französischen Blut- und Schauderspiele noch zu übertreffen; zu dem Plan und zu den hervorstechendsten Charakteren hat offenbar Victor Hugo's Notre Dame de Paris das Vorbild hergeliehen. Erfreulich ist es, den Verfasser, dem ein bedeutendes Talent nicht abgesprochen werden kann, in seinen neuesten Dramen, Rosmunda (die Geschichte der eng-

lischen Rosamunde) und Guzman el bueno wieder zur Besonnenheit zurückgekehrt zu sehen.

Angel de Saavedra, Herzog von Rivas, geboren 1791 in Cordova, nach vielen wechselnden Schicksalen, die ihn bald zu den höchsten Staatsämtern emporhoben, bald Verfolgungen und die Qual des Exils erdulden ließen, nunmehr spanischer Gesandter am sicilianischen Hofe, machte sich während seines langjährigen Aufenthaltes in London und Malta mit den Werken der englischen Dichter bekannt, und gewann durch diese Studien schon in der Zeit, als in seinem Vaterlande die französischen Theorien unbestritten herrschten, einen freieren Blick in das Wesen der Poesie. In der Vorrede zu seinem erzählenden Gedicht El Moro expósito setzt er in sehr klarer und überzeugender Weise aus einander, wie willführlich und verkehrt jener sogenannte Classicismus sei, der sich wie ein Mehlthau an die Blüthen der Dichtkunst hänge, und die trefflichen Worte, die er hier aussprach, haben unstreitig nicht wenig dazu beigetragen, das hergebrachte System zu stürzen. Ein Drama, welches Saavedra noch während seiner Verbannung geschrieben hatte und nach seiner Rückkehr in's Vaterland im Jahre 1834 zu Madrid aufführen ließ, ist sichtlich darauf angelegt, die Regeln über den Haufen zu stoßen; nicht allein auf die Einheiten wird in diesem Don Alvaro ó la fuerza del Sino keine Rücksicht genommen, nein, was damals unerhört schien, auch Volksscenen, in welchen Zigeuner und andalusische Maulthiertreiber ihren Dialekt reden, kommen darin vor, und die Prosa wechselt mit dem Verse. Das an großen Schönheiten reiche Gedicht ermangelt übrigens der innern Form; es führt die Sprache des revolutionären Terrorismus gegen den Despotismus der alten Bühnengesetze und anullirt seine eigene Wirkung durch die

allzu große Häufung schrecklicher Katastrophen. — Vortrefflich ist das neuerdings erschienene Lustspiel Solaces de un prisionero, in welchem Saavedra auf glänzende Art bewiesen hat, „daß die Comödie Lope's und Calderon's einer Erneuerung fähig sei, und daß die Cultur dieser alten einheimischen Pflanze einen besseren Ertrag verspreche, als das verkrüppelte aus dem Auslande nach Spanien verpflanzte Gestrüpp."

Den Genannten hat sich nun noch ein sehr zahlreicher Nachwuchs von jungen Dichtern angeschlossen, welche in den letzten zwölf bis sechszehn Jahren ihre, zum Theil von schönem Talent unterstützten, Kräfte dem Theater gewidmet haben. Nur diejenigen unter diesen, welche sich besonders bemerklich gemacht, können hier namhaft gemacht werden.

Juan Eugenio Hartzenbusch, geboren zu Madrid im Jahre 1806 von deutschen Eltern, erregte zuerst durch seine Amantes de Teruel Aufsehen, in welcher Tragödie er dem tragischen Stoffe noch nach den früheren mehrfachen Behandlungen neue Seiten abzugewinnen gewußt, und namentlich die des Montalvan, an die er sich zunächst schloß, in der Richtigkeit der Motive bei weitem übertroffen hat. Sowohl dieses Drama, als die späteren desselben Verfassers, wie Doña Mencia und Alfonso el Casto, sind in einem durchaus edlen Style gehalten, und zeichnen sich durch ergreifende Situationen und feurige Schilderungen der Leidenschaften aus.

Zu bedauern ist, daß der unglückliche Mariano José de Larra durch seinen frühzeitigen freiwilligen Tod die Erfüllung der Hoffnungen vereitelte, welche sein großes Talent erregt hatte. Sein Macias el enamorado ist voll Glut und wahrer Poesie.

Mehr von Gewandtheit und technischer Fertigkeit, namentlich in der Versification, als von eigentlichem Dichterberuf, scheinen uns die zahlreichen Schauspiele zu zeugen,

welche Antonio Garcia Gutierrez zur Aufführung gebracht hat; in dem Trovador, dem Stücke, welches dem jungen Dramatiker zuerst einen Namen machte, und welches auch von keinem seiner späteren Werke übertroffen worden ist, sind die zum Theil glücklich ersonnenen romantischen Begebenheiten allzu äußerlich gefaßt und neben einander gestellt; eine innerliche, das Einzelne verschmelzende und zum Ganzen gestaltende Poesie wird vermißt.

Glänzend debütirte Patricio de la Escosura mit seinem Drama La corte del Buen Retiro, einem lebendigen und mit kunstvollem Pinsel ausgeführten Gemälde des Hofes Philipp's IV.; die hervorstechendsten und interessantesten Figuren dieses Hofes, der Herzog von Olivarez, Velasquez, Calderon u. s. w., sind hier in geschickter Weise um den Grafen von Villamediana gruppirt, dessen Verwegenheit in Liebesabenteuern und endlicher Untergang den Mittelpunkt für das Interesse bildet. Die späteren Productionen dieses vielverheißenden Dichters, wie La Aurora de Colon, Higamota u. s. w., sind mir nicht bekannt geworden.

Ein in ganz Spanien mit Recht sehr beliebtes Lustspiel ist die Segunda Dama duende von Ventura de la Vega, einem Schriftsteller, der sonst mehrentheils nur Uebersetzungen aus dem Französischen geliefert hat. Dieses feine Intriguenstück ist von Scribe in seinem Operntext Le domino noir benutzt worden.

Als Lyriker, Erzähler und Dramatiker genießt gegenwärtig José Zorrilla eines Rufes, welcher den der meisten seiner Zeitgenossen in Schatten zu stellen droht. Dieser Dichter vermöchte bei seiner reichen Phantasie und seiner ungemeinen Herrschaft über die Sprache unstreitig Ausgezeichnetes zu leisten, wenn er seine Kräfte concentriren und sich mehr durch den Werth als durch die Menge seiner Productionen hervor-

zuthun suchen wollte; allein die außerordentliche Leichtigkeit, mit der er schreibt, verführt ihn, alle seine Sachen nur flüchtig hinzuwerfen, und seinen Dramen merkt man diese improvisirte Hervorbringung nur allzusehr an; sie enthalten viele glänzende Partien und der Vers wetteifert in Pracht und Reichthum nicht selten mit Lope und Calderon: aber sie sind nicht gehörig durchgearbeitet und zur vollen Reife gebracht; auch scheint der Verfasser noch nicht zur Selbstständigkeit durchgedrungen zu sein; in einigen seiner Stücke, z. B. Ganar perdiendo und Cada cual con su razon, hat er das alte Theater so genau nachgeahmt, daß man Intriguenspiele des siebzehnten Jahrhunderts vor sich zu haben glaubt; in anderen dagegen, z. B. in Los dos Vireyes und El Eco del Torrente hat er wiederum die Effekte der modernen Franzosen gesucht. Obgleich nun Zorrilla, unseres Bedünkens, bisher den strengsten Anforderungen noch nicht Genüge geleistet hat, so ist doch gewiß, daß sich an diesen noch sehr jungen Dichter, bei seiner Strebsamkeit und seinem reichen Talent, die schönsten Hoffnungen für die Zukunft knüpfen. Ueber ihn sowohl, wie über die zahlreichen jungen Dichter, welche ihm zur Seite gehen, als: José de Castro y Orozco, Eugenio de Tapia, Carlos Doncel, Tomas Rodriguez Rubí, José García de Villalta, Mariano Roca de Togores, Miguel Agustin Príncipe, Isidoro Gil, Ramon Navarrete u. A. m., wird erst die Nachwelt ein abschließendes Urtheil fällen können; uns muß es genug sein, mit Obigem auf die vielen und strebsamen jungen Kräfte hingewiesen zu haben, welche sich gegenwärtig in Spanien der dramatischen Poesie widmen.

Als eine besonders erfreuliche Erscheinung ist denn auch die Aufmerksamkeit zu bezeichnen, welche man neuerdings wieder dem alten Nationaltheater zuzuwenden anfängt. Die Co-

leccion general de Comedias escogidas, welche 1826 in Madrid zu erscheinen begann und seitdem eine beträchtliche Zahl von Comödien des Lope de Vega, Alarcon, Tirso de Molina, Rojas, Moreto, Guevara, Montalvan, Matos Fragoso, Mira de Mescua, Leyba, Cubillo de Aragon, Solis, Cañizares und Zamora geliefert hat, dann das Teatro antiguo español (Madrid 1837, 8 Bändchen) und die neue Ausgabe des Tirso de Molina (Madrid 1839, 12 Bände), haben viele selten gewordene Stücke der alten Meister wieder in Umlauf gebracht. Auch die Theater haben zu den alten Dramen, die sich traditionell auf dem Repertoire erhalten hatten, wieder viele hinzugefügt, welche von demselben verschwunden waren, und namentlich sind manche der unvergleichlichen Lustspiele des Tirso de Molina mit großem Erfolg von Neuem in Scene gesetzt worden. Zu bedauern ist nur, daß man sich mit diesen Comödien oft willkürliche Veränderungen erlaubt, die drei Akte auf fünf ausdehnt, die Rolle des Spaßmachers streicht u. s. w.; diese und jene Veränderung oder Abkürzung mag hier und da nicht ganz verwerflich sein, aber man sollte das Geschäft, dergleichen vorzunehmen, wenigstens geschickten und poesieverständigen Männern anvertrauen, nicht solchen, welche die herrlichen Dichtungen der früheren Zeit ganz entstellen, wie man dies von der Umarbeitung von Calderon's El Escondido y la Tapada sagen muß, die heut zu Tage in Madrid gespielt wird.

Aus dem Gesagten geht wohl zur Genüge hervor, daß sich gegenwärtig ein frischer Lebensgeist auf der spanischen Bühne regt. Hoffen wir, daß diese Regung nicht vorübergehender Natur sein, sondern zu einer Regeneration des glorreichen alten Theaters im Geiste und nach den Bedürfnissen der neuen Zeit führen werde!

Anhang.

I.

Inhaltsverzeichniß der großen Sammlung

von

Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España.

(Madrid 1652 — 1704.)

Oben Seite 399 war von dieser wichtigen Sammlung die Rede. Verschiedene Bände derselben führen Titel, welche von der allgemeinen Ueberschrift differiren; da bei den Exemplaren, deren ich mich bediente, das erste Blatt nicht selten fehlte oder verstümmelt war, so kann ich diese Titel nur von folgenden Theilen angeben. Der 4te heißt: Laurel de Comedias; der 7te: Teatro poetico; der 10te: Nuevo teatro de Comedias; der 13te: De los mejores el mejor; der 14te: Pensil de Apolo; der 20ste: Comedias varias; der 31ste: Minerva comica; der 46ste: Primavera numerosa de muchas armonias lucientes. Bei einigen der Bände muß auch die Jahreszahl unbestimmt gelassen werden.

Tomo I. (1652.)

1. La Baltasara, de tres Ingenios, la primera Jornada de Luis Velez de Guevara, la segunda de D. Antonio Coello, y la tercera de D. Francisco de Rojas.
2. No siempre lo peor es cierto, de D. Pedro Calderon.
3. Lo que puede el oir Missa, del Doctor Mira de Mescua.
4. La exaltacion de la Cruz, de D. Pedro Calderon.
5. Chico Baturi, y siempre es culpa la desdicha, de D. Antonio de Huerta, D. Gerónimo Cáncer y D. Pedro Rosete.

6. Mejor está que estava, de D. Pedro Calderon.
7. San Franco de Sena, de D. Agustin Moreto.
8. El Hamete de Toledo, de Belmonte y D. Antonio Martinez.
9. La Renegada de Valladolid, de Luis de Belmonte y de D. Antonio Bermndez.
10. Luis Perez el Gallego, de D. Pedro Calderon.
11. El trato mnda costnmbre, de D. Antonio Mendoza.
12. Con quien vengo vengo, de D. Pedro Calderon.

Tomo II. (1653.)

1. No guardas tu tu secreto, de D. Pedro Calderon.
2. Jnan Latino, de D. Diego Ximenez de Enciso.
3. Zelos, Amor y Venganza, de Luis Velez de Guevara.
4. La firme Lealtad, de Diego de Solis.
5. La sentencia sin firma, de Gaspar de Avila.
6. Fingir lo que puede ser, de D. Roman Montero de Espinosa.
7. El Inobediente o la Cindad sin Dios, de Claramonte.
8. La Rosa Alexandrina, de Luis Velez de Gnevara.
9. El fuero de las cien doncellas, de D. Luis de Guzman.
10. No ay contra el honor poder, de Antonio Enriquez Gomez.
11. La obligacion de las mugeres, de Luis Velez de Guevara.
12. Amor y honor, de Luis de Velmonte.

Tomo III. (1653.)

1. La Llave de la Honra, de Lope de Vega.
2. Mas pueden Zelos que Amor, de Lope de Vega.
3. Engañar con la Verdad, de Geronimo de la Fuente.
4. La discreta Enamorada, de Lope de Vega.
5. A un Traidor dos Alevosos y a los dos el mas leal, de Miguel Gonzalez de Cuñedo.
6. La Portuguesa y dicha del Forastero, de Lope de Vega.
7. El maestro de danzar, de Lope de Vega.
8. La Fenix de Salamanca, del Doctor Mira de Mescua.
9. Lo que está Determinado, de Lope.
10. La dicha por malos medios, de Gaspar de Avila.
11. San Diego de Alcalá, de Lope.
12. Los tres señores del mundo, de Lnis de Belmonte.

Tome IV. (1653.)

1. Amigo, Amante y Leal, de D. Pedro Calderon.
2. Obligar con el Agravio, de D. Francisco de Victoria.

3. El Lego de Alcalá, de Luis Velez de Guevara.
4. No ay mal que por bien no venga, de D. Juan Ruiz de Alarcon.
5. Enfermar con el Remedio, de D. Pedro Calderon, Luis Velez de Guevara y D. Geronimo Cancer.
6. Los riesgos que tienne nn coche, de D. Antonio de Mendoza.
7. El respecto en el Ausencia, de Gaspar de Avila.
8. El Conde Partinuples, de Doña Ana Caro.
9. El Rebelde al beneficio, de D. Tomas Ossorio.
10. El Español Juan de Urbino, del Licenciado Manuel Gonzalez.
11. Lo que pnede una sospecha, del Doctor Mira de Mescua.
12. El negro del mejor amo, del Doctor Mira de Mescua.

Tomo V. (1653.)

1. Oponerse a las Estrellas, de tres Ingenios.
2. Aman y Mardocheo, del Doctor Felipe Godinez.
3. Estados mudan costumbres, de D. Juan de Matos.
4. El Conde Alarcos, del Doctor Mira de Mescua.
5. Donde ay agravios no ay zelos, de D. Francisco de Rojas.
6. El marido de su hermana, de Juan de Villegas.
7. El licenciado Vidriera, de D. Agustin de Moreto.
8. Nuestra Señora del Pilar, de Sebastian de Villaviciosa, D. Juan de Matos y D. Agustin Moreto.
9. El embuste acreditado y el disparate creido, de Lnis Velez de Guevara.
10. Agradecer y no amar, de D. Pedro Calderon.
11. No ay burlas con las mugeres, casarse y vengarse, del Doctor Mira de Mescua.
12. Los amotinados de Flandes, de Luis Velez de Guevara.

Tomo VI. (1654.)

1. No ay ser Padre siendo Rey, de D. Francisco de Rojas.
2. Cado cual à sn negocio, de D. Geronimo de Cuellar.
3. El burlador de Sevilla, del Maestro Tirso de Molina.
4. Progne y Filomena, de D. Francisco de Rojas.
5. Los Trabajos de Job, del Doctor Felipe Godinez.
6. Obligados y Ofendidos, de D. Francisco de Rojas.
7. El Esclavo del Demonio, del Doctor Mira de Mescua.
8. El Martir de Portugal, de D. Francisco de Rojas.
9. La Vanda y la Flor, de D. Pedro Calderon.

10. A un tiempo Rey y Vasallo, de tres Ingenios.
11. El pleyto del Demonio con la Virgen, de tres Ingenios.
12. El gran Duque de Florencia, de D. Diego Ximenez de Anciso.

Tomo VII. (1654.)

1. Para vencer à Amor querer vencerle, de D. Pedro Calderon.
2. La Muger contra el Consejo. La primera Jornada de D. Juan de Matos, la segunda de D. Antonio Martinez, la tercera de D. Juan de Zavaleta.
3. El buen Cavallero Maestre de Calatrava, de Juan Bautista de Villegas.
4. A su tiempo el Desengaño, de D. Juan de Matos.
5. El Sol a Media Noche y Estrellas à Medio dia, de Juan Bautista de Villegas.
6. El poder de la Amistad, de D. Agustin Moreto.
7. D. Diego de noche, de D. Francisco de Rojas.
8. La Morica Garrida, de Juan Bautista de Villegas.
9. Cumplir dos Obligaciones, de Luis Velez de Guevara.
10. La misma Conciencia acusa, de D. Agustin Moreto.
11. El Monstruo de la Fortuna, de tres Ingenios.
12. La Fuerza de la Ley, de D. Agustin Moreto.

Tomo VIII. (1657.)

1. Darlo todo y no dar nada, de D. Pedro Calderon.
2. Los Empeños de seis horas, de D. Pedro Calderon.
3. La gran Comedia de Travesuras son valor.
4. Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, de D. Pedro Calderon.
5. Reynar por obedecer, de tres Ingenios.
6. El Pastor fido, de tres Ingenios.
7. La Tercera de si misma, de D. Pedro Calderon.
8. Amado y aborrecido, de D. Pedro Calderon.
9. Perderse por no perderse, de D. Alvaro Cubillo.
10. Del Cielo viene el buen Rey, de D. Rodrigo de Herrera.
11. El Agua' mansa, de D. Pedro Calderon.
12. El marques de las Nabas, del Doctor Mira de Mescua.

Tomo IX. (1657.)

1. Las manos blancas no ofenden, de D. Pedro Calderon.

2. El mejor amigo el Muerto, de tres Ingenios.
3. Las Amazonas.
4. Vida y muerte de San Lázaro, del Doctor Mira de Mescua.
5 El escondido y la tapada, de D. Pedro Calderon.
6. La Victoria del Amor, de D. Manuel Morchon.
7. La Adultera Penitente, de tres Ingenios.
8. El Jo[illegible] de las Mugeres, de D. Juan de Matos.
9. El Valiente Justiciero, de D. Agustin Moreto.
10. La Razon busca venganza, de D. Manuel Morchon.
11. Gravedad en Villaverde, del Doctor Juan Perez de Montalvan.
12. El Rey Enrique el Enfermo, de seis Ingenios.

Tomo X. (1658.)

1. La vida de San Alejo, de D. Agustin Moreto.
2. El Ermitaño Galan, de D. Juan de Zavaleta.
3. Contra el amor no ay engaños, de D. Diego Enriquez.
4. El hijo de Marco Aurelio, de D. Juan de Zavaleta.
5. El nieto de su padre, de D. Guillen de Castro.
6. Osar morir da la vida, de D. Juan de Zavaleta.
7. A lo que obliga el ser Rey, de Luis Velez.
8. El discreto porfiado, de tres Ingenios.
9. La lealtad contra su Rey, de Juan de Villegas.
10. La mayor venganza de honor, de D. Alvaro Cubillo.
11. Sufrir mas por querer menos, de D. Rodrigo Enriquez.
12. Los milagros del desprecio, de Lope de Vega.

Tomo XI. (1659.)

1. El Honrador de su Padre, de D. Juan Bautista Diamante.
2. El Valor Contra Fortuna, de D. Andres de Baeza.
3. Hacer Remedio el Dolor, de D. Agustin Moreto y D. Geronimo Cancer.
4. El Robo de las Sabinas, de D. Juan Cuello y Arias.
5. El Loco en la Penitencia y Tirano mas impropio, de un Ingenio de esta Corte.
6. Contra su suerte Ninguno, de Geronimo Malo de Molina.
7. Vencerse es mayor Valor, de los Figueroas.
8. El mas ilustre Frances San Bernardo, de D. Agustin Moreto.
9. El Escandalo de Grecia contra las Santas Imagenes, de D. Pedro Calderon.

10. No se pierden las Finezas, de D. Andres de Baeza.
11. La Silla de San Pedro, de D. Antonio Martinez.
12. La mas constante Muger, burlesca de Juan Maldonado, Diego la Dueña y Geronimo de Cifuentes.

Tomo XII. (1658.)

1. La dama Corregidor, de D. Sebastian de Villaviciosa y D. Juan de Zavaleta
2. La Estrella de Monserrate, de D. Christoval de Morales.
3. Amor y Obligacion, de D. Agustin Moreto.
4. Vengado antes que ofendido, de D. Geronimo de Cifuentes.
5. La Estrella de Monserrate, de D. Pedro Calderon.
6. Servir para merecer, de Diamante.
7. Prudente, Sabia y Honrada, de Cubillo.
8. El vencimiento de Turno, de D. Pedro Calderon.
9. El Hercules de Ungria, de D. Ambrosio de Arce.
10. Los desdichados dichosos, de D. Pedro Calderon.
11. Mas la Amistad que la Sangre, de D. Andres de Baeza.
12. Comedia Burlesca del Mariscal de Viron, de D. Juan Maldonado.

Tomo XIII. (1660).

1. Pobreza, Amor y Fortuna, de los Figueroas.
2. El Conde de Saldaña, 2a. parte, de Alvaro Cubillo de Aragon.
3. Triunfos de Amor y Fortuna, de D. Antonio de Solis. Loa y Entremeses que se representaron con esta Comedia a sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro, año de 1658.
4. Fuego de Dios en el querer bien, de D. Pedro Calderon.
5. Julian y Basilisa, de D Antonio de Huerta, D. Pedro Rosete y D. Geronimo Cancer.
6. Los tres Afectos de Amor, Piedad, Desmayo y Valor de D. Pedro Calderon.
7. El Josef de las mugeres, de D. Pedro Calderon.
8. Cegar para ver mejor, de D. Ambrosio de Arce.
9. Los Vandos de Vizcaya, de D. Pedro Rosete.
10. El Amante mas cruel y la amistad ya difunta, de D. Gonzalo de Ulloa y Sandoval.
11. No ay Reynar como vivir, del Dr. Mira de Mescua.
12. A igual agravio no ay duelo, de D. Ambrosio de Cuenca.

Tomo XIV. (1661.)

1. No puede ser, de D. Agustin Moreto.
2. Leoncio y Montano, de D. Diego y D. Joseph de Figueroa y Cordova.
3. El Delinquente sin culpa y Bastardo de Aragon, de D. Juan de Matos Fragoso.
4. Mentir y mudarse a un tiempo, fiesta que se representó à sus Magestades en el Buen Retiro, de D. Diego y D. Josef de Figueroa y Cordova.
5. Poco aprovechan avisos cuando ay mala inclinacion, de D. Juan de Matos Fragoso.
6. El valiente Campnzano, de D. Fernando de Zarate.
7. El Principe Villano, de Lnis Belmonte Bermudez.
8. Las canas en el papel y dudoso en la venganza, de D. Pedro Calderon.
9. La fuerza de la verdad, del Doctor D. Francisco de Malaspina.
10. La hija del Mesonero, fiesta que se representò à sus Magestades en Palacio, de D. Diego de Figueroa y Cordova.
11. El galan de su muger, de D. Juan de Matos Fragoso.
12. La mayor victoria de Constantino Magno, de D. Ambrosio Arce de los Reyes.

Tomo XV. (1661.)

1. El Conde Lucanor, de D. Pedro Calderon.
2. Fingir y Amar, de D. Agustin Moreto.
3. El mejor Padre de Pobres, de D. Pedro Calderon.
4. La Batalla del Honor, de D. Fernando de Zarate.
5. La Fuerza del Natural, de D. Agustin Moreto.
6. Los Empeños de un Plumaje y origen de los Guevaras, de un ingenio de esta Corte.
7. El Tercero de su Afrenta, de D. Antonio Martinez.
8. El Eneas de Dios, de D. Agustin Moreto.
9. Las Tres Justicias en Una, de D. Pedro Calderon.
10. San Estanislao Obispo de Crobia, de D. Fernando de Zarate.
11. Cada Uno para Si, de D. Pedro Calderon.
12. Los Esforcias de Milan, de D. Antonio Martinez.

Tomo XVI. (1662.)

1. Pedir Justicia al Culpado, de D. Antonio Martinez.
2. Solo en Dios la Confianza, de D. Pedro Rosete.
3. Cada Uno con su Igual, de Blas de Mesa.
4. El Desden Vengado, de D. Francisco de Rojas.
5. El Diablo está en Cantillana, de Luis Velez.
6. El Diziembre por Agosto, de D. Juan Velez.
7. Allá van Leyes donde quieren Reyes, de D. Guillen de Castro
8. Servir sin Lisonja, de Gaspar de Avila.
9. El Verdugo de Malaga, de Luis Velez.
10. El Hombre de Portugal, del Maestro Alfaro.
11. No es Amor como se pinta, de tres Ingenios.
12. Castigar por defender, Burlesca, de D. Rodrigo de Herrera.

Tomo XVII. (1662.)

1. Dar Tiempo al Tiempo, de D. Pedro Calderon.
2. Primero es la Honra, de D. Agustin de Moreto.
3. La Sortija de Florencia, de D. Sebastian de Villaviciosa.
4. Antes que todo es mi Dama, de D. Pedro Calderon.
5. Las dos Estrellas de Francia, del Maestro D. Manuel de Leon y del Licenciado D. Diego Calleja.
6. Caer para levantar, de D. Juan de Matos Fragoso, D. Geronimo Cáncer y D. Agustin Moreto.
7. La Verdad en el Engaño, de D. Juan Velez, D. Geronimo Cancer y D. Antonio Martinez.
8. Tambien da Amor libertad, de D. Antonio Martinez.
9. Amor hace hablar los Mudos, de Villaviciosa, Matos y Zavaleta.
10. La Ofensa y la Venganza en el Retrato, de D. Juan Antonio Moxica.
11. No ay Cosa como Callar, de D. Pedro Calderon.
12. Muger Llora y venceras, fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Pedro Calderon.

Tomo XVIII. (1662.)

1. Dicha y desdicha del nombre, de D. Pedro Calderon.
2. Euridice y Orfeo, de D. Antonio de Solis.
3. Seneca y Neron, de D. Pedro Calderon.
4. La Paciencia en los Trabajos, del Dr. Felipe Godinez.

5. Los Medicis de Florencia, corregida y enmendada, de D. Diego Ximenez de Enciso.
6. El Lindo D. Diego, de D. Agustin Moreto y Cabañas.
7. Las Niñezes del Padre Roxas, de Lope de Vega Carpio, jamas impressa.
8. Lo que son Suegro y Cuñado, de D. Geronimo de Cifuentes.
9. El Amor en Vizcaino y los Zelos en Frances, y Torneos de Navarra, de Luis Velez de Guevara.
10. Amigo, Amante y Leal, de D. Pedro Calderon.
11. Firmeza, Amor y Venganza, de D. Antonio Francisco.
12. El Rey D. Alfonso el de la mano Horadada, Comedia burlesca, de un Ingenio de esta Corte.

Tomo XIX. (1662.)

1. El Alcazar del Secreto, fiesta que se representó à sus Magestades en el Buen Retiro, de D. Antonio de Solis.
2. Travesuras de Pantoja, de D. Agustin Moreto.
3. San Froylan, de un Ingenio de esta Corte.
4. El Cavallero, de D. Agustin Moreto.
5. El Rey Don Sebastian, de Francisco de Villegas.
6. En el Sueño està la muerte, de D. Geronimo Gnedeja Quiroga.
7. Los siete Durmientes, de D. Agustin Moreto.
8. Los dos Filosofos de Grecia, de D. Fernando de Zarate.
9. La Lealtad en las injurias, de D. Diego de Figueroa y Cordova.
10. La Reyna en el Buen Retiro, de D. Antonio Martinez.
11. Mudarse por mejorarse, de D. Fernando de Zarate.
12. Zelos aun del ayre matan, fiesta que se representò à sus Magestades en El Buen Retiro, cantada.

Tomo XX. (1663.)

1. El Magico Prodigioso, de D. Pedro Calderon.
2. Callar hasta la Ocasion, de Juan Hurtado Cisneros.
3. Auristela y Lisidante, de D. Pedro Calderon.
4. Guardar Palabra à los Santos, de D. Sebastian de Olivares.
5. La Difunta Pleyteada, de D. Francisco de Roxas Zorrilla.
6. El Rigor de las desdichas y Mudanzas de Fortuna, de D. Pedro Calderon.
7. D. Pedro Miago, de D. Francisco de Roxas Zorrilla.

8. El Mejor Alcayde el Rey y no ay cuenta con Serranos, de D. Antonio Martinez.
9. Saber desmentir sospechas, de D. Pedro Calderon.
10. Aristómenes Mesenio, del Maestro Alfaro.
11 y 12. El Hijo de la virtud, San Juan Bueno, del Capitan Don Francisco de Llanos y Valdes, Dos partes.

Tomo XXI.

1. Cual es mayor Perfeccion, de D. Pedro Calderon, fiesta que se hizo a su Magestad.
2. Fortunas de Andromeda y Perseo, de D. Pedro Calderon.
3. Qucrerse sin declararse, de D. Fernando de Zarate.
4. El Governador prudente, de Gaspar de Avila.
5. Las siete Estrellas de Francia, de Luis de Belmonte.
6. El Platero del Cielo, de Antonio Martinez.
7. La Conquista de Cuenca y primera Dedicacion de la Virgen del Sagrario, de D. Pedro Rosete.
8. La Hechicera del Cielo, de D. Antonio de Nanclares.
9. La Razon hace dichosos, de tres Ingenios.
10. Amar sin ver, de D. Antonio Martincz.
11. La Margarita preciosa, de Zavaleta, Cáncer y Calderon.
12. El mas heroico Silencio, de D. Antonio Cardona.

Tomo XXII. (1665.)

1. Los Españoles en Chile, de D. Francisco Gonzalez de Bustos.
2. Elegir al Enemigo, de D. Agustin de Salazar y Torres.
3. El Arca de Noe, de D. Antonio Martinez, D. Pedro Rosete y D. Geronimo Cancer.
4. La Luna de la Sagra, Santa Juana de la Cruz, de D. Francisco Bernardo de Quiros.
5. Labar sin Sangre una Ofensa, de D. Ramon Montero de Espinosa.
6. Los dos Monarcas de Europa, de D. Bartolomé de Salazar y Luna.
7. La Corte en el Valle, de D. Francisco Avellanada, D. Juan de Matos Fragoso y D. Sebastian de Villaviciosa.
8. Amar y no agradecer, de D. Francisco Salgada.
9. Santa Olalla do Merida, de D. Francisco Gonzalez de Bustos.
10. Merecer de la Fortuna, Ensalzamientos dichosos, de D. Diego de Vera y D. Joseph Ribera.
11. Muchos Aciertos de un Yerro, de D. Josef de Figueroa.
12. Antes que todo es mi Amigo, de D. Fernaudo de Zarate.

Tomo XXIII. (1666.)

1. Santo Thomas de Villanueva, de D. Juan Bautista de Diamante.
2. Los dos Prodigios de Roma, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. El Redemptor Cautivo, de Don Juan de Matos y de Villaviciosa.
4. El Parecido, de D. Agustin Moreto.
5. Las Missas de San Vicente Ferrer, de D. Fernando de Zarate.
6. No amar la mayor fineza, de D. Juan de Zavaleta.
7. Hazer fineza el desayre, del Lic. D. Diego Calleja.
8. Encontraronse dos arroyuelos, de D. Juan Velez.
9. La Virgen de la Fuencisla, de D. Sebastian de Villaviciosa, D. Jnan de Matos y D. Juan de Zavaleta.
10. El Honrador de sus Hijas, de D. Francisco Polo.
11. El hechizo imaginado, de D. Juan de Zavaleta.
12. La Presnmida y la Hermosa, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXIV. (1666.)

1. El Monstruo de la Fortuna, de tres Ingenios.
2. La Virgen de la Saleeda, del Maestro Leon y Calleja.
3. Indnstrias contra finezas, de D. Aguatin Moreto.
4. La Dama Capitan, Fiesta que se representó a sn Mageatad, de los Figueroas.
5. Tambien tiene el Sol Menguante, de trea Ingenios.
6. Lo qne puede Amor y Zelos, de nn Ingenio de esta Corte.
7. Los Amantes de Berona, de D. Christoval de Roxaa.
8. El Soldado mas herido, y vivo despues de mnerto, de D. Pedro de Estenoz y Lodosa.
9. El Maestro de Alexandro, de D. Fernando de Zarate.
10. San Pedro de Arbues, de D. Fernando de la Torre.
11. Solo el Piadoso es mi hijo, de D. Juan de Matos, D. Sebastian de Villaviciosa y D. Francisco de Avellaneda.
12. La Rosa de Alexandria, la mas nueva, de D. Pedro Rosete.

Tome XXV. (1666.)

1. El Letrado del Cielo, de D. Jnan de Matos.
2. La mas dichosa venganza, de D. Antonio de Solis.
3. La fingida Arcadia, de D. Agustin Moreto.

4. Cuantas veo tantas quiero, de D. Sebastian de Villaviciosa y D. Francisco de Avellanada.
5. La Condesa de Belfor, de D. Agustin Moreto.
6. No ay contra el amor poder, de D. Jnan Velez de Gnevara.
7. Sin honra no ay valentia, de D. Agustin Moreto.
8. Amor vencido de amor, de D. Juan Velez de Guevara, D. Juan de Zavaleta y D. Antonio de Hnerta.
9. A lo que obligan los zelos, de D. Fernando de Zarate.
10. Lo que pnede la crianza, de Francisco de Villegas.
11. La Esclavitud mas dichosa y Virgen de los Remedios, de Francisco de Villegas y Jnsepe Rojo.
12. Lorenzo me llamo, de D. Juan de Matos Fragoso.

Tomo XXVI. (1666.)

1. El Baquero de Granada, de D. Jnan Bautista de Diamante.
2. La dicha del carbonero y Lorenzo me llamo. La nneva, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. Ay culpa en que no ay delito, de D. Roman Montero de Espinosa.
4. El Mancebo del camino, de D. Jnan Bautista de Diamante.
5. Los successos de tres horas, de Luis de Oviedo.
6. Fiar de Dios, de D. Antonio Martinez y D. Lnis de Belmonte.
7. Desde Toledo à Madrid, del Maestro Tirso de Molina.
8. El amor puesto en razon, de D. Sebastian de Villaviciosa.
9. San Luis Bertran, de D. Agustin Moreto.
10. La piedad en la jnsticia, de D. Guillen de Castro.
11. Resncitar con el agua, de D. Joseph Rniz, D. Jacinto Hnrtado de Mendoza y Pedro Francisco Lanini Valencia.
12. Todo cabe en lo possible, de D. Fernando de Abila.

Tomo XXVII.

1. Los succesos en Oran por el Marques de Ardoles, de D. Luis Velez de Gnevara.
2. Los vandos de Ravena y institncion de la Camandnla, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. La Cortesana en la Sierra, de tres Ingenios de esta Corte.
4. Reynar es la mayor suerte, de un Ingenio de esta Corte.
5. El Labyrinto de Creta, de D Juan Bautista Diamante.
6. La Ocasion bace al Ladron, de Juan de Matos Fragoso.
7. Nuestra Señora de Regla, de D. Ambrosio de Cuenca.

8. Amar por Señas, del Maestro Tirso de Molina.
9. Las Auroras de Sevilla, de tres Ingenios.
10. La Cruz de Caravaca, de D. Juan Bautista Diamante.
11. La Ventura con el Nombre, del Maestro Tirso de Molina.
12. La Judia de Toledo, de D. Juan Bautista Diamante.

Tomo XXVIII. (1667.)

1. El Principe D. Carlos, del Doctor Juan Perez de Montalvan.
2. San Isidro Labrador de Madrid, de Lope de Vega Carpio.
3. El Sitio de Breda, de D. Pedro Calderon.
4. Los empeños de un engaño, de D. Juan de Alarcon.
5. El mejor Tutor es Dios, de Luis de Belmonte.
6. El Palacio confuso, del Doctor Mira de Mescua.
7. Victoria por el amor, del Alferez Jacinto Cordero.
8. La Victoria de Norlingen, de D. Alonso del Castillo Solorzano.
9. La Ventura en la disgracia, de Lope de Vega Carpio.
10. San Mateo en Etiopia, del Doctor Felipe Godinez.
11. Mira al fin, de un Ingenio de esta Corte.
12. La Corte del Demonio, de Luis Velez de Guevara.

Tomo XXIX.

1. El Iris de las pendencias, de Gaspar de Avila.
2. La Razon vence al Poder, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. El Vaso y la Piedra, de D. Fernando de Zarate.
4. Piramo y Tisbe, de D. Pedro Rosete.
5. La Defensora de la Reyna de Ungria, de D. Fernando de Zarate.
6. El mejor Representante San Gines, de D. Geronimo Cancer, D. Pedro Rosete y D. Antonio Martinez.
7. Ganar por la mano el juego, de Alvaro Cubillo de Aragon.
8. El primer Conde de Flandes, de D. Fernando de Zarate.
9. El Hamete de Toledo, Burlesca, de tres Ingenios.
10. Tetis y Peleo, fiesta que se hizo à las bodas de la Serenissima Señora Doña Maria Teresa de Austria, Reyna de Francia, de D. Joseph de Bolea.
11. Nuestra Señora de la Luz, de D. Francisco Salgado.
12. Como se vengan los Nobles, de D. Agustin Moreto.

Tomo XXX. (1668.)

1. El Bruto de Babilonia, de D. Juan de Matos Fragoso, D. Agustin Moreto y D. Geronimo de Cancer.
2. La Montañesa de Asturia, de Luis Velez de Guevara.
3. El Premio en la misma Pena, de D. Agustin Moreto.
4. Cuerdos hacen Escarmientos, de Francisco de Villegas.
5. Hacer del Amor Agravio, de un Ingenio de esta Corte.
6. El Mancebon de los Palacios, de D. Juan Velez de Guevara.
7. La Conquista de Mejico. de D. Fernando de Zarate.
8. El Principe Viñador, de Luis Velez.
9. El valeroso Español y primero de su Casa, de Gaspar de Avila.
10. La Negra por el Honor, de D. Agustin Moreto.
11. No está en matar el Vencer, de D. Juan de Matos.
12. S. Antonio Abad, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXI. (1669.)

1. Querer por solo querer, de D. Antonio de Mendoza.
2. Sufrir mas por valer mas, de D. Geronimo Crux.
3. Mentir por razon de Estado, de D. Felipe de Milan y Aragon.
4. No ay gusto como la Honra, de D. Fernando de Vera y Mendoza.
5. El Cavallero de Gracia, del Maestro Tirso de Molina.
6. El Pronóstico de Cadiz, de Alonso de Ossuna.
7. La Trompeta del Juizio, de D. Gabriel del Corral.
8. Prodigios de Amor, de Villaviciosa.
9. El Amor Enamorado, de D. Juan de Zavaleta.
10. El Esclavo del mas impropio dueño, del Maestro Roa.
11. El Soccorro de los Mantos, de D. Carlos de Arellano.
12. La Traycion en Propia Sangre, del Maestro Ribera.

Tomo XXXII. (1669.)

1. La Culpa mas provechosa, de D. Francisco de Villegas.
2. El Vandolero Sol Posto, de Cancer, Rosete y Roxas.
3. La Vida en el Ataud, de D. Francisco de Roxas.
4. Los Muros de Jericó, de D. Sebastian de Olivarez.
5. Las cinco Blancas de Juan de Espera en Dios, de D. Antonio de Huerta.

6. La Virgen de los Desamparados de Valencia, de Marco Antonio Ortiz.
7. Duelo de Honor y Amistad, de D. Jacinto de Herrera.
8. Selva de Amor y Zelos, de D. Francisco de Roxas.
9. El mas Piadoso Troyanó, de D. Francisco de Villegas.
10. Pelear hasta morir, de D. Pedro Rosete Niño.
11. El legitimo Bastardo, de D. Christoval de Morales.
12. El Afanador de Utrera, de Luis de Belmonte.

Tomo XXXIII. (1670.)

1. El Sabio en su Retiro, de D. Juan de Matos Fragoso.
2. Cuerdos ay que parecen Locos, de D. Juan de Zavaleta.
3. La Romera de Santiago, del Maestro Tirso de Molina.
4. Las Niñezes de Roldan, de Joseph Rojo y Francisco de Villegas.
5. Vida y Muerte de la Monja de Portugal, del Doctor Mira de Mescua.
6. El Voto de Santiago y Batalla de Clavijo, de D. Rodrigo de Herrera.
7. Perdida y Restauracion de la Bahia de todos Santos, de D. Juan Antonio Correa.
8. El casamiento con zelos y Rey D. Pedro de Aragon, de Bartolomé de Anciso.
9. Mateo Vizconde, de D. Juan de Ayala.
10. El mas dichoso Prodigio, de un Ingenio desta Corte.
11. El Fenix de Alemania, Vida y Muerte de Santa Cristina, de D. Juan de Matos.
12. La mas heroica Fineza y Fortunas de Isabela, de D. Juan de Matos, D. Diego y D. Joseph de Figueroa y Córdova, Cavalleros del Abito de Christo, Alcantara y Calatrava.

Tomo XXXIV. (1670.)

1. El Lazo, Vanda y Retrato, de D. Gil Enriquez.
2. Rendirse a la Obligacion, de D. Joseph y D. Diego de Figueroa.
3. El Santo Christo de Calabria, de D. Agustin Moreto.
4. Pocos bastan si son buenos y Crisol de la Lealtad, de D. Juan de Matos Fragoso.
5. Verse y tenerse por muertos, de D. Manuel Freyre de Andrade.

6 El Disparate creido, de D. Juan de Zavaleta.
7. La Venganza en el Despeño, de D. Juan de Matos Fragoso.
8. La Virgen de la Aurora, de D. Agustin Moreto y D. Gerónimo Cancer.
9. El Galan Secreto, del Doctor Mira de Mescua.
10. Lo que le toca al Valor y Principe de Orange, del Doctor Mira de Mescua.
11. Amor de Razon vencido, de un Ingenio de esta Corte.
12. El Azote de su Patria, de D. Agustin Moreto.

Tomo XXXV. (1671.)

1. El Defensor de su Agravio, de D. Agustin Moreto.
2. La Conquista de Oran, de Luis Velez de Guevara.
3. No ay Amar como fingir, del Maestro Leon.
4. En Madrid y en una Casa, de D. Francisco de Roxas.
5. La Hermosura y la Desdicha, de D. Francisco de Roxas.
6. A lo que obliga el Desden, de D. Francisco de Roxas.
7. Zelos son Bien y Ventura, del Doctor Felipe Godinez.
8. La Confusion de Ungria, del Doctor Mira de Mescua.
9. El Sitio de Olivenza, de un Ingenio de esta Corte.
10. Empezar a ser Amigos, de D. Agustin Moreto.
11. El Doctor Carlino, de D. Antonio de Selis.
12. La escala de la Gracia, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXVI. (1671).

1. Santa Rosa del Peru, de D. Agustin Moreto y D. Pedro Francisco Lanini y Sagredo.
2. El Mosquetero de Flandes, de D. Francisco Gonzalez de Bustos.
3. El Tirano castigado, de D. Juan Bautista Diamante.
4. Araspes y Pantea, de D. Francisco Salgado.
5. El Prodigio de Polonia, de Juan Delgado.
6. La Fenix de Tesalia, del Maestro Roa.
7. El Nuncio falso de Portugal, de tres Ingenios.
8. La Dicha por el Agravio, de D. Juan Bautista Diamante.
9. El Dichoso Vandolero, de D. Francisco de Cañizares.
10. El Sitio de Betulia, de un Ingenio de esta Corte.
11. Darlo todo y no dar Nada, Burlesca, de D. Pedro Francisco Lanini y Sagredo.
12. Las Barracas del Grao de Valencia, de tres Ingenios.

Tomo XXXVII. (1671.)

1. Un Bobo hace Ciento, de D. Antonio de Solis.
2. Riesgos de Amor y Amistad, de D. Juan Velez de Guevara.
3. Satisfazer Callando, de D. Agustin Moreto.
4. El nuevo Mundo en Castilla, de D Juan de Matos Fragoso.
5. Los Prodigios de la Vara y Capitan de Israel, del Doctor Mira de Mescua.
6. El Amor hace Discretos, de un Ingenio de esta Corte.
7. Todo es enredos Amor, de D. Diego do Cordova y Figueroa.
8. Poder y Amor Compitiendo, de Juan la Calle.
9. La Gitanilla de Madrid, de D. Antonio de Solis.
10. Escarraman, Comedia Burlesca que se hizo en el Buen Retiro, de D. Agustin Moreto.
11. El mejor Casamiento, de D. Juan de Matos Fragoso.
12. La Desgracia Venturosa, do D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXVIII.

1. El Aguila de la Iglesia, do D. Francisco Gonzalez Bustos y D. Pedro Lanini Sagredo.
2. Las Niñezes y primer Triunfo de David, de D. Manuel de Vargas.
3. Tambien se ama en el Abismo, de D. Agustin de Salazar.
4. Los Muzarabes de Toledo, de Juan Hidalgo.
5. La Gala del nadar es saber guardar la ropa, de D. Agustin Moreto.
6. Olvidar Amando, de D. Francisco Bernardo Quiros.
7. Las tres Edades del Mundo, de Luis Velez de Guevara.
8. Del mal lo menos, de un Ingenio de esta Corte.
9. Vida y muerte de San Cayetano, de seis Ingenios de esta Corte.
10. El Hechizo de Sevilla, de D. Ambrosio de Arce.
11. Emendar Yerros de Amor, de D. Francisco Ximenez de Cisneros.
12. El cerco de Tagarete, burlesca, con su Entremes, de D. Francisco Bernardo de Quirós.

Tomo XXXIX. (1673.)

1. El mejor Par de los Doze, de D. Juan de Matos Fragoso y D. Agustin Moreto.

2. La Mesonera del Ciclo, del Doctor Mira de Mescua.
3. La Milagrosa Eleccion de Pio Quinto, de D. Agustin Moreto.
4. La Dicha por el Desprecio, de D. Juan de Matos Fragoso.
5. El Veneno para si, de un Ingenio de esta Corte.
6. El Baquero Emperador, de D. Juan de Matos Fragoso, de D. Juan Diamante y de D. Andres Gil Enriquez.
7. La Cosaria Catalana, de D. Juan de Matos Fragoso.
8. Las Mocedades del Cid, fiesta que se representó à sus Magestades Martes de Carnestolendas, de D. Geronino Cancer.
9. Los Carboneros de Francia, del Doctor Mira de Mescna.
10. Como nació San Francisco, de D. Roman Montero y D. Francisco de Villegas.
11. La Discreta Venganza, de D. Agustin Moreto.
12. Contra la Fé no ay respeto, de D. Diego Gutierrez.

Tomo XL.

1. El Medico Pintor San Lucas, de D. Fernando de Zarate.
2. El Rey D. Alfonso el Bueno, de D. Pedro Lanini Sagredo.
3. El Fenix de la Escriptura el Glorioso San Geronimo, de D. Francisco Gonzalez de Bustos.
4. Cuando no se aguarda, de D. Francisco de Leiva Ramirez de Arellano.
5. No ay contra lealtad cautelas, del propio Autor.
6. Amadis y Niquea, del propio Autor.
7. Las tres Coronaciones del Emperador Carlos Quinto, de D. Fernando de Zarate.
8. De los hermanos amantes y piedad por fuerza, de D. Fernando de Zarate.
9. El dichoso en Zaragoza, del Dr. Juan Perez de Montalvan.
10. Los Vandos de Luca y Pisá, de Antonio de Azevedo.
11. La Playa de Sanlúcar, de Bartolomé Cortés.
12. Origen de N. Señora de las Angustias y Rebelion de los Moriscos, de Antonio Faxardo y Azevedo.

Tomo XLI.

1. Juegos Olimpicos, de D. Agustin de Salazar.
2. El Merito es la Corona, del propio Autor.
3. Elegir al enemigo, del propio Autor.
4. Tambien se ama en el Abismo, del propio Autor
5. No puede ser, de D. Agustin Moreto.

6. Hacer Fineza el Desaire, del Licenciado D. Diego Calleja.
7. El Cavallero, de D. Agustin Moreto.
8. El Alcazar del Secreto, de D. Antonio de Solis.
9. Antes que todo es mi Amigo, de D. Fernando de Zarate.
10. El Hamete de Toledo, de Belmonte y D. Antonio Martinez.
11. La Presumida y la Hermosa, de D. Fernando de Zarate.
12. Zelos aun del Ayre matan, de D. Pedro Calderon.

Tomo XLII. (1676.)

1. Varios prodigios de Amor, de D. Francisco de Rojas.
2. San Francisco de Borja, de D. Melchor Fernandez de Leon.
3. Dios hace justicia à todos, de D. Francisco de Villegas.
4. Yo por vos y vos por otro, de D. Agustin Moreto.
5. El Luzero de Madrid, nuestra Señora de Atocha, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
6. La mejor Flor de Sicilia Santa Rosalia, de D. Agustin de Salazar.
7. Como noble y ofendido, de D. Antonio dè la Cueva.
8. Endimion y Diana, de D. Melchor Fernandez de Leon.
9. Serà lo que Dios quisiere, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
10. El Hijo de la Molinera, de D. Francisco de Villegas.
11. El gran Rey Anacoreta San Onofre, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
12. El Eneas de la Virgen y primer Rey de Navarra, de D. Francisco de Villegas y D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.

Tomo XLIII. (1678.)

1. Cueva y Castillo de Amor, de D. Francisco de Leyba.
2. Porcia y Tancredo, de D. Luis de Ulloa.
3. Nuestra Señora de la Victoria y Restauracion de Malaga, de D. Francisco de Leyba.
4. El Fenix de España, S. Francisco de Borja, de un Ingenio de esta Corte.
5. El Cielo por los Cabellos, Santa Ynes, de tres Ingenios.
6. El Emperador Fingido, de Gabriel Bocangel y Unzueta.
7. La Dicha es la Diligencia, de D. Tomàs Ossorio.
8. Fiesta de Zarzuela llamada Cual es lo mas en Amor el desprecio ò el favor, de Salvador de la Cueba.

9. La infeliz Aurora y fineza acreditada, de D. Francisco de Leyba.
10. La nueva maravilla de la Gracia, de D. Pedro Lanini Sagredo.
11. Merecer para alcanzar, de D. Agustin Moreto.
12. El Principe de la Estrella y Castillo de la Vida, de tres Ingenios.

Tomo XLIV.

1. Quien habla mas obra menos, de D. Fernando de Zarate.
2. El Apostol de Salamanca, de D. Felipe Sicardo.
3. Dexar un Reyno por otro y Martires de Madrid, de D. Geronimo Cancer, D. Sebastian de Villaviciosa y D. Agustin Moreto.
4. Cinco venganzas en una, de D. Juan de Ayala.
5. Santa Pelagia, de D. Fernando de Zarate.
6. La Confession con el Demonio, de D. Francisco de la Torre.
7. La palabra vengada, de D. Fernando de Zarate.
8. El engaño de unos zelos, de D. Roman Montero de Espinosa.
9. La prudencia en el castigo, de D. Francisco de Rojas.
10. La Sirena de Trinacria, de D. Diego de Cordoba y Figueroa.
11. Las Lises de Francia, del Doctor Mira de Mescua.
12. El Sordo y el Montañes, de D. Melchor Fernandez de Leon

Tomo XLV. (1679.)

1. Los Vandos de Berona, de D. Francisco de Rojas.
2. La Sirena del Jordan S. Juan Bautista, de D. Christoval de Monroy.
3. Los Trabajos de Ulises, de Luis de Velmonte.
4. Hasta la muerte no ay Dicha, de un Ingenio de esta Corte.
5. La mudanza en el amor, de Montalvan.
6. Ingrato a quien le hizo el bien, de un Ingenio de esta Corte.
7. El gran Jorge Castrioto, de Velmonte.
8. El fin mas desgraciado y fortuna de Seyano, de Montalvan.
9. La traicion contra su sangre, burlesca, de un Ingenio de esta Corte.
10. Dejar dicha por mas dicha, de D. Juan Ruiz de Alarcon.
11. Quien engaña mas a quien, de Alarcon.
12. El amor mas verdadero, burlesca, de un Ingenio de esta Corte.

Tomo XLVI. (1679.)

1. La Mitra y Pluma en la Cruz, del Maestro Tomas Manuel de Paz.

2. Cnanto cabe en hora y media, de D Jnan de Vera y Villaroel.
3. Al Noble su sangre avisa, del Maestro Tomas Mannel de Paz.
4. El Patron de Salamanca, con Monroyes y Manzanos, de D. Juan de Vera y Villaroel.
5. Las armas de la Hermosnra, fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Pedro Calderon.
6. Perico el de los Palotes, de tres Ingenios.
7. La señora y la criada, de D. Pedro Calderon.
8. La corona en tres hermanos, de D. Jnan de Vera y Villaroel.
9. La conquista de las Malucas, de D. Melchor Fernandez de Leon.
10. Mas merece quien mas ama, Fiesta que se representó à sns Magestades, de D. Antonio Hurtado de Mendoza.
11. El Veneno en la Guirnalda y la Triaca en la Fuente, Fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Melchor Fernandez de Leon.
12. El Marques de Cigarral, de D. Alonso dol Castillo Solorzano.

Tomo XLVII.

Comedias de D. Antonio de Solis.

1. Triunfos de Amor y Fortuna, con Loa y Entremeses.
2. Euridice y Orfeo.
3. El Amor al Uso.
4. El Alcazar del Secreto.
5. Las Amazonas.
6. El Doctor Carlino.
7. Un Bobo hace ciento, con Loa.
8. La Gitanilla de Madrid.
9. Amparar al Enemigo.

Tomo XLVIII. (1704.)

1. El Anstria en Jerusalen, de D. Franoisco de Bances Candamo.
2. El Sol obediente al Hombre, de D. Garcia Aznar Belez.
3. El Duelo contra su Dama, de D. Francisco de Bances Candamo.

4. Que es la ciencia del Reynar, de D. Garcia Aznar Belez.
5. Venir el Amor al mundo, de D. Melchor Fernandez de Leon.
6. Cual es afecto mayor, Lealtad ó Sangre ó Amor, de D. Francisco de Bances Candamo.
7. Por su Rey y por su Dama, del propio Autor.
8. Tambien ay Piedad con Zelos, de D. Garcia de Aznar Belez.
9. El Español mas Amante y desgraciado Macias, de tres Ingenios.
10. El Valor no tiene Edad, de D. Juan Bautista Diamante. Loa y Bayle para la Comedia de Ycaro y Dédalo.
11. La gran Comedia de Ycaro y Dédalo, de D. Melchor Fernandez de Leon.

II.

Verzeichniß der wichtigeren Schriften über das Ganze oder über einzelne Theile der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien.

Blas Nasarre, Vorrede zu der zweiten Ausgabe der Comedias y Entremeses de Cervantes (Madrid 1749) und Apologia del discurso preliminar á las Comedias de Cervantes (Madrid 1750).

Montiano y Luyando, Discurso sobre las Tragedias Españolas, Madr. 1750.

Velasquez, Origenes de la Poesia Castellana, Malaga 1754. Wiederholt in Bezug auf das Theater nur die vorgenannten Schriften; schätzbare biographische und bibliographische Zusätze enthält die deutsche Uebersetzung des Velasquez von Dieze, Göttingen 1769.

Lampillas, Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola, Genova 1778—81, 6 vol. (Spanisch übersetzt von Josefa Amar y Borbon, Zaragoza 1782.) Enthält in Bezug auf das Drama nicht Vieles von Belang.

Andrès, Dell' origine, de'progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura, Parma 1783—97, 7 vol. Gleichfalls von wenig Erheblichkeit für die dramatische Literatur.

Signorelli, Storia critica dei Teatri antichi e moderni, neue Ausgabe Neapel. 1813.

Riccoboni, Reflexions historiques et critiques sur les différens Théatres de l'Europe, Paris 1738.

Du Perron de Castera, Extraits de plusieures piéces du Théatre Espagnol avec des réflexions, Paris 1738, trois volumes.

Linguet, Théatre espagnol (mit Einleitung), Paris 1770, 4 vol.

La Huerta, Theatro Hespañol, Madrid 1785 sqq. 16 Tomos. Enthält eine kritische Einleitung und einige kurze biographische Artikel.

Pellicer, Tratado Historico sobre el Origen y Progresos de la Comedia y del Histrionismo en España, Madrid 1804, Dos tomos.

Jovellanos, Memoria sobre las diversiones públicas. Madrid 1812.

Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit, Dritter Band, Göttingen 1804.

Moratin, Origenes del Teatro español. (Zuerst gedruckt in den Memorias de la Academia española, nachher in Ochoa's Tesoro del Teatro español.)

A. W. v. Schlegel, über das spanische Theater, in der »Europa« von Fr. Schlegel, nachher ausführlicher in den »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur«, 14te Vorlesung [1].

[1]) Herr Eduard Böcking hat in den Noten zu der von ihm besorgten neuen Ausgabe von Schlegel's »spanischem Theater«, in welcher der oben erwähnte Aufsatz neu abgedruckt ist, auf Seite XII die Bemerkung gemacht, das vorliegende Werk stimme, Band I. S. 352 ff., bei Gelegenheit der acht Comödien des Cervantes, sehr mit Schlegel überein, ohne ihn zu nennen. Ein Vergleich zwischen den 14 Seiten meines Buchs (S. 351—365), auf welchen ich ausführlich von den Ocho Comedias handle, und den wenigen Bemerkungen, welche Schlegel a. a. O. über dieselben gibt, zeigt das Irrthümliche dieser Behauptung. Auf allen diesen Seiten findet sich auch keine halbe Zeile, welche irgend mit Schlegel übereinstimmte. Jene Wahrnehmung kann sich daher allein auf die von mir gebrauchten Worte »Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack«, »bunte Mannichfaltigkeit« und »Lockerheit der Composition« gründen; nun sind aber sowohl diese Worte als noch einiges Andere ebendaselbst (wie ich in dem Brockhaus'schen Bibliographischen Anzeiger dieses Jahres in Nr. 2 näher und mit Abdruck der Beweisstellen nachgewiesen habe) treue Uebersetzung von Ausdrücken, deren sich die Spanier Blas Nasarre und Lampillas bedienen; um die Ansicht dieser Kritiker in das rechte Licht zu stellen, mußten ihre eigenthümlichen Ausdrücke wiederholt werden, und aus dieser Quelle

Blankenburg, Literarische Zusätze zu Sulzer's Allgemeiner Theorie der schönen Künste, Leipzig 1796. Enthält eine nach damaligen Hülfsmitteln fleißig zusammengetragene Sammlung bibliographischer Notizen.

Martinez de la Rosa, Sobre la Comedia española, als Anhang zu der Poetica in den Obras literarias, Paris 1827, T. II.

Sismondi, de la Littérature du Midi de l'Europe, Paris 1813, 4 vol. (Deutsch von L. Hain, Leipzig 1816, 2 Bände.)

Lord Holland, Some account on the lives and writings of Lope de Vega and Guillen de Castro. London 1817. 2 vol.

sind dieselben sowohl in Schlegel's Buch wie in das meinige geflossen. Was ferner die Ansicht betrifft, Cervantes habe Stücke in der Manier des Lope de Vega und keine Satiren auf dieselbe schreiben wollen, so ist diese Meinung lange vor Schlegel von Signorelli, Vicente de los Rios und von Pellicer ausgesprochen worden, ja sie hat sich Jedermann, außer dem Blas Nasarre und dessen Nachtretern, als die einfachste und natürlichste von selbst dargeboten, und eben so wie Schlegel hätte ich außer den Genannten auch noch Bouterwek, Moratin, Navarrete, Arrieta, Martinez de la Rosa und viele Andere citiren müssen. — Uebrigens sind die »Vorlesungen« (die mir auf ihren kaum dreißig Seiten über das spanische Theater allerdings keine sehr specielle Hülfsquelle sein konnten) schon in der Vorrede des ersten Bandes unter den Vorarbeiten, auf welche dieses Werk sich stützt, genannt worden, und sie werden es nun abermals in obiger Liste; schon diese allgemeine Berufung würde daher, wenn an jener Stelle wirklich, wie nicht der Fall ist, Schlegel als Quelle gedient hätte, das Citat im Einzelnen überflüssig gemacht haben. Früheren Schriften gegenüber galt der Grundsatz, überall die eigene Prüfung voranzustellen und alte Irrthümer möglichst zu berichtigen; dagegen wurde keineswegs auf Kosten der Wahrheit nach Originalität getrachtet, und somit ließ sich eine Wiederholung von diesem und jenem, was schon richtig gesagt worden war, nicht umgehen. Wenn nun eine solche in irgend ausgedehnter Weise Statt fand, so ist es immer angegeben worden; aber es versteht sich von selbst, daß weder jedes Factum und jede Notiz, noch jede einzelne schon früher gemachte Bemerkung mit einem Citat belegt werden konnte; einmal würde dies eine unnütze Anschwellung der Noten herbeigeführt haben, zweitens aber wäre es mehrentheils auch unmöglich gewesen, indem man nach langer Beschäftigung mit einem Gegenstande und den darauf Bezug habenden Werken weder von jeder Idee zu sagen weiß, ob man sie sich selbst oder einem Anderen verdanke, noch von jedem Ausdrucke, ob und wo derselbe etwa schon früher gebraucht worden sei.

(Auszugsweise deutsch vor den Schauspielen des Lope de Vega, übersetzt von J. Grafen von Soden, Leipzig 1820.)

Chefs-d'Oeuvre du Théatre espagnol, 5 Bände (in der Sammlung der Chefs-d'Oeuvre des Théatres étrangers (Paris 1822). In dem 1sten dieser Bände findet sich ein fleißig gearbeiteter und mir nützlich gewordener, vornämlich biographischer, Artikel über Lope de Vega von einem gewissen La Beaumelle; von geringerem Gehalt ist der über Calderon.

Damas-Hinard, Théatre espagnol, 4 vol., Paris 1842. In den Einleitungen zu dieser neuen Uebersetzung einer Auswahl aus Lope und Calderon ist Manches aus der vorgenannten Sammlung wiederholt, aber auch verschiedenes Neue hinzugefügt worden.

M. Enk, Studien über Lope de Vega, Wien 1839. Diese Schrift besteht aus Inhaltsübersichten von 24 Comödien des Lope, denen einige ästhetische Bemerkungen beigegeben sind. Die Wahl der analysirten Stücke trifft nur bei vieren mit der meinigen überein.

v. d. Malsburg, Vorreden zu der Uebersetzung von Calderon's Schauspielen (Leipzig 1819 ff.) und zu »Stern, Scepter und Blume« von Lope de Vega (Dresden 1824).

Heiberg, de poëseos dramaticae genere Hispanico, praesertim de Calderone dissertatio inauguralis, Hafniae 1817.

L. Tieck, zerstreute Bemerkungen über das spanische Drama in den »dramaturgischen Blättern« und in der Vorrede zu dem »Leben des Marcos de Obregon.«

Solger, Kritik von Schlegel's Vorlesungen, in seinen »Gesammelten Schriften«, Leipzig 1826.

Val. Schmidts »Uebersicht und Anordnung von Calderon's Dramen,« im Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher von 1822.

Louis Viel Castel, mehrere Aufsätze über das Spanische Theater in der Révue des deux Mondes von 1840.

Coleccion general de Comedias escogidas, Madrid 1826 sqq. Diese Sammlung gibt hinter jedem Stücke einige ästhetische, kritische und sonstige Bemerkungen, welche nachher zum Theil durch Ochoa's Tesoro del Teatro español weiter verbreitet worden sind.



III.

Einige Zusätze und Berichtigungen zu dem ganzen Werke.

Gil Vicente [1]).

Ueber die Lebensverhältnisse dieses portugiesischen, aber auch für die castilianische Literatur wichtigen Dichters liefert uns die biographische Arbeit, welche der neuen Ausgabe seiner Werke voransteht, keine erheblichen neuen Daten; wir wenden uns daher sogleich zu dessen dramatischen Dichtungen. — Die geistlichen Schäferspiele Gil Vicente's, die frühsten seiner Compositionen, sind, wie schon von seinen Zeitgenossen bemerkt wurde [2]), denen des Juan del Encina nachgebildet; einige von Barreto und Monteiro hervorgehobene Stellen und Scenen lassen hierüber keinen Zweifel; aber schon diese ersten Versuche des Portugiesen sind von einem lebendigeren Hauche der Poesie durchweht, als die des Spaniers, und bekunden mehr Fortschritt zu einer eigentlich dramatischen Handlung. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Auto de los cuatro tiempos, weil sich hier, wenn auch nur im ersten Ansatz, schon die Grundzüge zu den

[1]) Der Umstand, daß mir die Benutzung von Gil Vicente's Werken (in dem Exemplar der Göttinger Bibliothek) nur sehr kurze Zeit vergönnt gewesen war, hat den diesem Dichter gewidmeten Artikel im ersten Bande der vorliegenden Geschichte einigermaßen beeinträchtigt und mich genöthigt, mich dort mehrfach an Bouterwek zu halten. Da mir nun die Obras des portugiesischen Dichters in der neuen Ausgabe von Barreto Feio und Monteiro zugekommen sind, so gebe ich hier einige ergänzende Zusätze zu jenem Artikel.

[2]) Garcia de Resende sagt:

E vimos singularmente
Fazer representaçoes
D'estilo mui eloquente,
De mui novas invençoes:
Elle foi que inventou
Isto cá e o usou
Com mais graça e mais doutrina,
Posto que Joam del Enzina
O pastoril começou.

späteren Autos finden; die verschiedenen Jahreszeiten werden nämlich als Repräsentanten der irdischen Entzweiung, des rastlosen Zwiespalts in der Erscheinungswelt vorgeführt, und zuletzt erscheint der menschgewordene Gott als das versöhnende Princip, dem alle die streitenden Mächte der Welt huldigen müssen; auch die Herbeiziehung der alten Mythologie zur Verherrlichung des Christenthums kommt hier schon vor. — In Bezug auf Gil Vicente's geistliche Schaustücke von größerem Personal und reicherem Inhalt haben die neuen portugiesischen Herausgeber die Vermuthung aufgestellt, dieselben seien durch die Bekanntschaft des Dichters mit den französischen Mysterien veranlaßt worden. Zur Unterstützung dieser Annahme berufen sie sich auf den Umstand, daß Lucifer dort Prince des diables und Procureur des enfers, hier Mayoral do Inferno und Meirinho da Corte infernal genannt wird. Allein diese, doch keineswegs sehr auffallende Uebereinstimmung scheint uns die daraus gezogene Folgerung nicht zu rechtfertigen; Benennungen, wie die angeführten, sind ganz aus den Vorstellungsweisen des Mittelalters hervorgegangen und brauchten von dem einen Lande nicht erst dem anderen überliefert zu werden; unsere Ueberzeugung, der Portugiese habe sich an ähnliche ältere, auf der pyrenäischen Halbinsel heimische Stücke geschlossen, bleibt daher unerschüttert. Von der Beschaffenheit dieser Autos kann eine gedrängte Inhaltsanzeige desjenigen, welches den Titel Mofina Mendez führt, einen Begriff geben. Ein Mönch beginnt mit einer langen Predigt, in welcher er viele Autoren, unter Anderen Boëthius de consolatione, Augustinus de angelorum choris, Remigius de dignitate sacerdotum citirt. »Diese gelehrten Männer — fährt er fort — senden mich auf dies heilige Amphitheater, damit ich die Figuren, welche sogleich auftreten werden, einführen möge; das Werk, welches Ihr sehen sollt, heißt »die Mysterien der Jungfrau.« — Nun treten vier Engel mit Musik auf, hinter ihnen die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, umgeben von vier Mädchen, der Klugheit, der Armuth, der Demuth und dem Glauben. Die Letzteren setzen sich und jede von ihnen beginnt eine Weissagung auf den erwarteten Erlöser zu lesen. Die Jungfrau spricht aus, wie glücklich sie sein würde, wenn sie der Mutter jenes ersehnten Heilandes auch nur als niedrigste ihrer Sclavinnen dienen dürfte. Da erscheint der Engel Gabriel, ihr zu verkündigen, wie sie selbst jene Erkorene sei, und Maria unterwirft sich in dankbarer Demuth dem Befehle des Höchsten. Der hintere Theil des Theaters, auf dem diese Scene vorging, schließt sich, und man erblickt eine Anzahl Hirten, wie sie nach vollbrachtem Tagewerk den Abend mit Plaudereien und ländlichen Spielen hinbringen; vorzüglich macht sich in ihrer Mitte die Bäuerin Mofina Mendez durch ihr munteres Wesen be-

merklich; sie erheitert die Hirten durch die Lieder und Gesänge, die sie aufführt, und nachdem diese, auf's anmuthigste geschilderte Ergötzung eine Zeit lang gewährt, strecken sich Alle zum Schlafen nieder. Von Neuem öffnet sich der Hintergrund; die heilige Jungfrau kniet anbetend vor dem Christkinde, die vier in Mädchengestalt personificirten Eigenschaften singen einen Psalm, und ein Engel weckt die schlafenden Hirten, um ihnen die Geburt des göttlichen Knaben zu verkündigen. Gesang und Tanz der Hirten um die Krippe beschließt dann das Auto. — Sehr richtig hat Bouterwek die Comedia Rubena mit Rücksicht auf die lockere Verbindung der Scenen als dramatische Novelle bezeichnet; in dem ersten Theile dieses Stückes wird, wie schon gesagt, die bedrängte Lage der Rubena, der Tochter eines Abtes, geschildert, welche von einem jungen Geistlichen verführt worden ist und nun, dem Zorn des Vaters entfliehend, im Freien ihre Niederkunft hält. Eine Hexe hilft ihr mit Hülfe höllischer Geister, die sie beschwört, aus der Noth und übergibt die neugeborene Tochter, welche den Namen Cismena erhält, der Obhut der Feen. Rubena verschwindet ganz aus dem Personal, und die folgende Scene zeigt Cismena als Hirtin in einem abgelegenen Thale ihre Heerden hütend. Die Feen, welchen sie zur Pflege anvertraut ist, rathen ihr, sich in die Stadt Creta zu begeben, weil dort ein seltenes Glück ihrer warte. Sie folgt dem Vorschlage und gewinnt durch ihre Holdseligkeit bald das Herz einer vornehmen Dame, welche sie an Kindes Statt annimmt. In der letzten Scene ist die nun ganz herangewachsene Cismena durch den Tod ihrer Pflegemutter in den Besitz von deren großem Vermögen gelangt und sieht sich von vielen Bewerbern umdrängt. Diese Scene (ein Ausdruck, der hier so viel wie Akt bedeutet) ist von den früheren ganz unabhängig und kann als ein kleines, für sich bestehendes Lustspiel angesehen werden. Unter den verschiedenen Freiern befindet sich auch ein Prinz von Syrien, der sich als Page verkleidet hat und zuletzt den Sieg über seine Nebenbuhler davonträgt. — Unvergleichlich mehr dramatische Rundung hat die Comödie El viudo, ein allerliebstes Stück, welches das Talent des Gil Vicente im glänzendsten Lichte zeigt. Ein Gespräch zwischen dem Wittwer und seinem Gevatter bildet den Eingang. Der Erstere kann sich über den Verlust seiner Ehehälfte nicht trösten, der Gevatter aber sagt ihm, er würde sich selig preisen, wenn er selbst an seiner Stelle sein könnte und entwirft darauf ein lustiges Gemälde von der Noth, die er mit seiner Frau auszustehen habe. Während der Wittwer sodann einen Gang zu dem Grabe der Verstorbenen antritt, tritt zu seinen Töchtern ein verkleideter Prinz, Namens Rosbel; er gibt sich ihnen für einen Dudelsackspieler aus und bittet sie um ihre Fürsprache bei dem Vater, daß dieser ihn in seine Dienste neh-

men möge. Der Wittwer kehrt zurück und stellt ein scharfes Examen mit dem Fremdling an, der ihm verdächtig scheint, den er aber zuletzt als Knecht annimmt. Roberto verrichtet alle seine Handthierungen mit großer Pünktlichkeit, schleift Holz, melkt die Ziegen und macht inzwischen den beiden Mädchen den Hof. Seine Artigkeiten finden leicht Eingang in ihr Herz, und als der Vater sie nöthigen will, anderen Männern die Hand zu reichen, verweigern sie die Einwilligung, erklärend, nur Rosbel lieben zu können. Der Prinz ist einigermaßen in Verlegenheit, weil er doch nicht Beide heirathen kann, und macht ihnen den Vorschlag, sie sollten, um ihn loosen; die Mädchen fügen sich, und die Eine wird durch die Hand des Geliebten beglückt; um der Anderen aus der Noth zu helfen, muß Rosbel's Bruder erscheinen, welcher lange die Welt durchirrt hat um den Verlorenen aufzusuchen, und sehr verwundert ist, ihn in so niederer Tracht zu finden; er reicht der zweiten der Schwestern seine Hand und der Wittwer feiert am Ende durch ein von Musik und Tanz verschönertes Fest die Hochzeit seiner Töchter mit zwei Prinzen. — Die Reize, welche der portugiesische Dichter über dieses kleine, in mancher Hinsicht freilich noch die Kindheit der Kunst verrathende Genrebild zu verbreiten gewußt hat, können nicht genug gepriesen werden. — Unter den Tragi-Comödien des Gil Vicente hat der Don Duardos nicht allein die größte Ausdehnung, er macht auch die meisten Ansprüche auf eine eigentlich dramatische Composition. Wir haben hier allen Ernstes ein Ritterstück mit Zweikämpfen, Turnieren, romantischen Abenteuern, Zaubereien und sich kreuzenden Liebschaften, einen Amadisroman, nicht ohne Kunst in Scenen gebracht. Don Duardos, Prinz von England, kommt an den Hof des Kaisers Palmerin von Constantinopel, um dessen Sohn Primaleon wegen einer Beleidigung zum Kampfe auf Tod und Leben zu fordern. Während dieses Kampfes, aus dem er als Sieger hervorgeht, erblickt er die Prinzessin Floriba, die Schwester seines Gegners und wird von ihrer Schönheit zu heftiger Liebe entflammt; da er unter seinem wahren Namen nicht an dem feindlichen Hofe zu bleiben wagt, faßt er auf den Rath der ihm gewogenen zauberkundigen Fürstin Olimba den Entschluß, sich verkleidet unter die Gärtner der Prinzessin aufnehmen zu lassen; ein Liebestrank, den seine Gönnerin bereitet, soll ihm die Neigung Floriba's gewinnen. Alles geht auf's Beste von Statten, das liebende Paar (denn der Trank hat gute Wirkung gethan) trifft sich oft im Garten, aber nur die Vermählung der Kaiserstochter mit einem Gärtner scheint noch eine Unmöglichkeit zu sein; da geschieht es, daß Floriba von einem Ritter beleidigt wird, Duardos legt wieder seine Fürstentracht an, besiegt den Frechen im Zweikampf, und diese Heldenthat wird Veran-

lassung, daß der Kaiser, welcher ihn erkennt, ihm den früheren Sieg über Primaleon verzeiht und die Hand der Tochter in die seine legt. Unter dem Gesang einer lieblichen Romanze verabschiedet sich am Schlusse das glückliche Paar vom constantinopolitanischen Hofe, um nach England heimzuziehen. — Man hat Unrecht, nach Bouterwek's Vorgange hauptsächlich die Farçen des Gil Vicente als die eigentlichen Beweisstücke seines Talents hervorzuheben, denn so viel Kunst in Anlage und Durchführung eines dramatischen Plans, wie der Don Duardo's, verrathen diese nicht. Die meisten derselben sind vielmehr nur abgerissene Scenen aus dem gewöhnlichen Leben und zeigen nicht einmal so viel inneren motivirten Zusammenhang, wie die besseren der späteren Entremeses. An der heiteren und muthwilligen Laune, an der Lebendigkeit und Anschaulichkeit, mit welcher das bunte Getreibe eines beweglichen Volks geschildert wird, ja an den verschönernden Pinselstrichen, welche die Darstellung über die gemeine Wirklichkeit zu erheben suchen, mag man sich erfreuen: aber man rede nicht von einem bedeutenden Einfluß, den diese Farçen auf das spanische Drama geübt hätten; eine solche Einwirkung könnte nur auf die Zwischenspiele gedacht werden, allein Bilder des Treibens der Gegenwart lagen den Spaniern wie dem Portugiesen vor Augen, und der helle Blick, um sie aufzufassen, ist mehr Naturgabe, als daß er gelernt werden könnte; was dagegen Sache des Lernens war, innerer Fortschritt der Handlung, geschickte Verbindung der Scenen, darüber war bei Torres Naharro viel mehr Rath zu holen, als bei Gil Vicente. Zu Belegen für das Gesagte führen wir die Farsa do Velho da Horto und die dos Almocreves an; in diesen herrscht kaum mehr geordneter Zusammenhang, als in den zufälligen Erscheinungen des Lebens selbst, welche darin geschildert werden; auch von den übrigen Stücken dieser Gattung gilt dasselbe, und nur die I n e z P e r e i r a strebt nach mehr künstlerischer Gestalt. Die Handlung dieses Lustspiels ward schon in kurzem Abriß dargelegt, aber sie möge hier als die beste unter allen, von Gil Vicente erfundenen, noch näher entwickelt werden. Ines, die sich über ihren Stand erhaben dünkende Tochter einer Frau aus dem niederen Volke, verrichtet unmuthig ihre Arbeit. Die Mutter schilt sie wegen ihres thörichten Hochmuths. Eine Gelegenheitsmacherin überbringt dem schönen Mädchen einen Liebesbrief von Pero Marques, einem reichen Landmanne. Bald kommt der Freier selbst, ein arger Einfaltspinsel, der mit seinen Tölpeleien genug zu lachen gibt; Ines gibt ihm einen Korb und sagt, sie wolle lieber gar keinen Mann, als solchen Esel. Drauf kommen zwei Juden als Ehestandsmäkler und schlagen ihr mehrere heirathslustige Ritter vor. Sie erklärt, sie wolle einen munteren und aufgeweckten Mann, der singen und

spielen könne. Bald erscheint auch ein Freier, wie sie ihn wünscht, mit Gesang und Saitenspiel; sie willigt ein und die Hochzeit wird unter Festen und Lustbarkeiten gefeiert. Aber bald erhalten die Dinge ein trüberes Ansehen; der Ehemann ist argwöhnisch und despotisch und läßt der lebenslustigen Frau nicht die mindeste Freiheit. Ines beklagt daher, daß sie nicht lieber dem ersten dummen Freier die Hand gegeben, und ist sehr froh, als sie durch den unerwarteten Tod ihres Peinigers in die Lage versetzt wird, das früher Versäumte nachzuholen. Sie läßt dem reichen Pero Marques sagen, er möge nur kommen, sie werde ihn nicht wieder abweisen; für sich rechtfertigt sie ihren Entschluß mit dem Sprichwort: »Ich will lieber einen Esel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft«; und sie trügt sich nicht, denn der einfältige Landmann läßt ihr in jeder Hinsicht freies Spiel. Nicht lange nach der Vermählung klopft ein Eremit an Pero's Thür; Ines geht, ihm ein Almosen zu reichen, der Eremit aber raunt ihr zu, er sei ein Ritter, der sich ihr zu Liebe verkleidet habe. Beide sind bald einverstanden und die junge Frau spiegelt ihrem Manne vor, sie wolle zu dem Eremiten wallfahrten. Der gutmüthige Pero lobt diesen Entschluß seiner frommen Ines und geleitet sie selbst einen Theil des Wegs; als sie an einen Fluß kommen, wird das Sprichwort von dem Esel noch buchstäblicher wahr, denn der Mann muß sich bequemen, die Frau auf seinem Rücken hinüber zu tragen und sie so mit eigener Mühsal in die Arme ihres Buhlen zu spediren.

Band I. S. 156. Ferd. Wolf hat kürzlich mit sehr plausiblen Gründen wahrscheinlich gemacht, daß auch der erste Akt der Celestina von Fernando de Rojas herrühre.

S. 364. Das köstliche Zwischenspiel des Cervantes, **El Retablo de las maravillas**, gründet sich auf einen alten Volksschwank, welcher deutsch erzählt ist in dem Gedicht vom Pfaffen Amis (s. Benecke's Beiträge zur Kenntniß der altd. Sprache und Literatur, 2te Hälfte, (Göttingen 1832, S. 499 ff).

Band II. S. 386. Lope's merkwürdiges Drama El Animal porfeta ist nach einer Legende, welche sich findet Bollandi Acta Sanct. 2,974 ed. Antv. Jacobus de Voragine Legenda aurea Hist. 2 und Vincent. Bell. Spec. hist. 9,115, wie auch in den Gesta Romanorum c. 18.

Seite 623 haben wir eine zu verkümmerte Idee von Alarcon's Don Domingo de Don Blas gegeben. Dieses Stück zeichnet sich besonders

durch die höchst originelle und humoristische Haltung der Hauptperson aus. D. Domingo, ein ehrenwerther und seinem Könige mit Blut und Leben ergebener Ritter, liebt im Laufe des gewöhnlichen Lebens seine Bequemlichkeit über Alles. Der König von Leon kommt nach Zamora, aber der gemächliche Don Domingo kann sich nicht entschließen, ihm mit den anderen Cavalieren seine Aufwartung zu machen. Der König läßt ihn rufen, und erst nun eilt er zu ihm, aber nur, um das lästige Geschäft so bald wie möglich zu beenden. Der König fordert ihn auf, sich eine Gnade auszuwählen, und er erbittet die, daß sein Gebieter ihn während seines Aufenthaltes in Zamora mit ferneren Audienzen verschonen möge. Er hört in einem Hause Gesang, tritt ein, um sich an der Musik in der Nähe zu erfreuen, und setzt sich sogleich nieder; ein eifersüchtiger Galan kommt darüber zu und fordert ihn zum Zweikampf; er nimmt die Ausforderung an, aber unter der Bedingung, daß er sich sitzend schlagen dürfe. Erst als die Umstände seine Thatkraft erfordern, wirft er die Trägheit von sich und steht zuletzt als Held da.

S. 639. Das Drama Del cielo viene el buen Rey von Rodrigo de Herrera beruht auf einer Legende, welche deutsch behandelt worden ist in dem Gedicht »Der König im Bade.« S. dasselbe in Genthe's deutschen Dichtungen des Mittelalters, B. I. S. 415.

S. 641. In Antonio de Huerta's Cinco blancas de Juan de Espera en Dios ist die Sage vom ewigen Juden behandelt.

Band III. S. 403 ff. Die spärlichen biographischen Notizen über die einzelnen Dichter, welche hier gegeben werden, sind aus Baëna's Hijos ilustres de Madrid, aus Latassa, Ximeno, N. Antonio u. s. w.

In Bezug auf die Stellen und Scenen, welche hier und da (ich beziehe mich auf das ganze Werk) aus den Dramen hervorgehoben wurden, muß ich bemerken, daß dabei keine wörtliche Uebersetzung beabsichtigt ward; dieselben sollten nur die Inhaltsanzeigen der Stücke lebendiger machen, und deshalb ward der Dialog oft sehr abgekürzt.



Sinnstörende Druckfehler.

S. 48 Zeile 4 v. u. lies Volkes statt Landes.
S. 54 letzte Zeile, ist vor eine das Wort in zu streichen.
S. 62 Zeile 9 v. o. fehlt hinter göttlichste das Wort nicht.
S. 75 Zeile 3 v. o. statt seine vollendetsten lies die vollendetsten des Calderon.
S. 89 Zeile 7 v. o. ist das Wort und zu streichen.
S. 96 Zeile 15 v. o. statt Begriffe lies diese Begriffe.
S. 116 Zeile 9 v. o. statt da la lies de las.
S. 320 letzte Zeile lies Philomela statt Filomena.

Vorbemerkung.

Bei meinen wiederholten Aufenthalten in Spanien während der letzten Jahre zog, obgleich ich zunächst mit Studien anderer Art beschäftigt war, doch auch die dramatische Literatur dieses Landes von Neuem meine Aufmerksamkeit auf sich. Ich las nicht nur viele, anderswo kaum mehr aufzufindende, Werke der spanischen Dramatiker, sondern erwarb auch durch Nachforschungen in den Archiven und Bibliotheken, wie durch freundliche Mittheilungen Seitens der Spanischen Gelehrten einen Vorrath von bisher unbenutzten Notizen, welche zur Ergänzung und Berichtigung meiner Geschichte des spanischen Theaters dienen können. Zugleich entstand bei mir der Vorsatz, den so zusammengebrachten Stoff zu einer umgearbeiteten und vielfach vermehrten Auf-

lage meines Werkes zu verwenden, welche, wie ich projektirte, in spanischer Sprache erscheinen sollte. In dieser werden, wenn die Umstände der Ausführung meines Vorhabens günstig sind, zugleich die inzwischen erschienenen neueren Arbeiten Anderer, z. B. die trefflichen von Hartzenbusch mit Einleitungen und Anmerkungen versehenen Editionen des Tirso de Molina, Alarcon, Lope de Vega und Calderon benutzt werden. Einstweilen glaube ich den Freunden des in Rede stehenden Literaturzweiges einen nicht unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen einen Theil des gesammelten Materials sofort, in Gestalt von Zusätzen zu der deutschen Ausgabe, übergebe. Ich beschränke mich (indem ich das eigentlich Literarische, die Besprechung mancher merkwürdigen alten Bühnendichtungen, zurückhalte) auf Herausgabe einer Anzahl von Notizen über spanische Theatergeschichte, die zum größeren Theil aus Handschriften und seltenen Büchern geschöpft sind und denen ich nur ausnahmsweise Einzelnes aus leichter zugänglichen oder neueren gedruckten Werken hinzugefügt habe. Man erwarte daher von demjenigen, was ich vorläufig gebe, nicht mehr und nichts Anderes, als was ich bieten wollte und entschuldige das Fragmentarische meiner Mittheilungen mit der Form von Zusätzen, auf welche ich angewiesen war. Eben diese ungebundene Form hat mich bestimmt, manches Wichtigere für später aufzusparen, dagegen Anderes, was geringfügig

zu sein oder mehr nur ein Interesse der Curiosität zu haben scheint, hervorzuheben, da sich nicht leicht wieder eine passende Gelegenheit zu dessen Publication finden möchte und da in der Geschichte eines in vieler Hinsicht noch so dunkeln Literaturgebietes selbst das Unbedeutende unter Umständen zur Aufhellung einzelner Punkte Bedeutung gewinnen kann. Die bloßen Titelaufführungen von alten Drucken und Manuscripten werden sich durch die Erwägung rechtfertigen, daß es sich hier um Schriften handelt, von denen noch kein Bibliograph Notiz genommen hat; besonders wünschte ich die Literaturfreunde auf den außerordentlichen Reichthum von ungedruckten Werken der alten Dramatiker aufmerksam zu machen, der noch in den spanischen Bibliotheken, namentlich der des Herzogs von Ossuna, verborgen liegt. Wie sehr wäre es nicht zu wünschen, daß wenigstens die kostbarsten dieser Schätze publicirt würden, bevor sie durch die Macht der Zeit rettungslos zu Grunde gehen! — Zahlreicher, als es geschehen ist, würden meine Nachträge zum ersten Bande ausgefallen sein, wenn ich alle Stücke von Zeitgenossen des Torres Naharro und Lope de Rueda, welche mir zu Gesicht gekommen, hätte verzeichnen wollen; allein ich unterließ es, theils weil ich diesen, meistens völlig gehaltlosen, keinerlei Fortschritt oder neue Phase der Bühnenpoesie bekundenden Farcen nur geringe Bedeutung beizulegen vermag, theils um Herrn Salvá nicht vorzugreifen,

welcher demnächst in dem raisonnirenden Kataloge seiner, in diesem Fache ungemein reichen Büchersammlung das von Moratin gelieferte Verzeichniß alter Schauspiele aus der Zeit vor Lope de Vega vervollständigen wird.

Nachträge zum ersten Bande.

(Die Stellen aus alten spanischen Schriften sind mit Beibehaltung ihrer, zum Theil sehr irregulären, Orthographie und Interpunction abgedruckt.)

S. 75. Zum Belege für die Behauptung, daß theatralische Ergötzungen den Westgothen nicht unbekannt gewesen, können noch folgende Stellen dienen:

Obras de San Valerio. (Der h. Valerius starb am 25. Februar 695): Sic denique in amentia versus, injustae susceptionis ordinem oblitus, vulgali ritu in obscoeno theatricae luxuriae vertigine rotabatur, dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes, vestigiis ludibricantibus circuens tripudio compositis et tremulis gressibus subsiliens nefaria cantilena mortiferae ballimaciae dira carmina canens, diabolicae pestis exercebat luxuriam. (España sagrada. T. 16, p. 397.)

Fuero Juzgo (edicion de la Real Academia de española. Madrid 1815.) Lib. I. de instrumentis legalibus. I. Titulus de legislatore: Formandarum artifex legum non disceptatione debet uti, sed jure. Nec videri congruum sibi contentione legem condidisse sed ordine. Ab illo enim negotia rerum non expetunt in theatrali favore clamorem, sed in exoptata salvatione populi legem.

S. 118. Der neue Herausgeber von Moratins Origines documentirt durch Auszüge aus Handschriften des Stadtarchivs von Barcelona, daß dort schon im 13. Jahrh. geistliche und andere Festspiele aufgeführt wurden und giebt Kunde von einem satirischen Spiele „Mascaron", welches er in Manuscripten des 13. und 14. Jahrh. (aus den Archiven von Ripoll und San-Cugat del Vallés in das Kronarchiv von Aragon übergegangen) aufgefunden hat. In diesem Stücke klagt Mascaron als Anwalt der Hölle das Menschengeschlecht vor dem Richterstuhle Gottes wegen seiner Sünden an; mitredende Personen sind darin Gott und die heilige Jungfrau als Vertheidigerin der Menschen. Im 14ten und 15ten Jahrhundert vermehren sich die Nachrichten über Aufführung von Schauspielen in Aragon und Catalonien und man lies't von Darstellungen aus dem alten und neuen Testament am Frohnleichnamstage, wobei die Zünfte und Brüderschaften Rollen übernahmen, so wie von den Entremeses de Santa Eulalia, de Belen (wobei die heiligen drei Könige zu Pferde erschienen) u. s. w. Auch verdient hervorgehoben zu werden

was Ortiz de Zuniga in den Annalen von Sevilla zum Jahre 1327 von den Darstellungen erzählt, mit welchen der Eingang Alfonso's XI in Sevilla gefeiert wurde: De Cordova vino el Rey à Sevilla, y aunque no consta el dia de su entrada, estava en ella à 10 de Julio, y fué recibido con la solemnidad que pondera su Cronica. Grandes fueron las galas, mascaras, representaciones, arcos triunfales, fiestas de ù pie y n cavallo, juegos que llamavan bojordos de espada y lança. Refierese en papeles antiguos, que bolviendo los Cortesanos á Castilla, en sus exageraciones de esta ostentosa entrada, dieron principio al elogio: Quien no vió Sevilla no vió maravilla, y al Adagio: A quien Dios quiso bien, en Sevilla le dió do comer.

S. 126. Die ausführliche Schilderung der Festlichkeiten bei der Krönung Ferdinands I von Aragon von dem Augenzeugen Alvar Garcia de Santa Maria findet sich in den Coronaciones de los serenisimos Reyes de Aragon. Escritas por Geronimo de Blancas Chronista del Reyno. Publicalo el Doctor Francisco Andres de Uztarroz. Çaragoça 1641.

pag. 91. El Rey llegó a Çaragoça segun quo avedes oido para se coronar a quinze dias de Henero del año del nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo de mil quatrocientos e catorze años — — — (p. 112. b.) E queremos ir pasando por las cosas qne falló en el camino por las calles donde iva; falló como salia de la Iglesia una Villa fecha de madera sobre carretones, que la llevavan homes, que de dentro ivan, en la qual Villa ivan dentro, que parecia verdaderamente que estava dentro casas e tejados e torres e un poco adelante de la una parte estava un Castillo e otro de la otra, en cada Castillo estava una como manera do tienda, que eran do madera e estos castillos combatian la Villa e ivan gentes de Armas que la defendian, e con los Castillos ivan gente de Armas de fuera de ellos, que fazian sus escaramuzas con los de la Villa, e en los Castillos en cada uno iva un engenio, e combatianla con ellos, e anzavan las pellas tan grandes, como la cabeça de un moço de diez años, que eran do cuero llenas de borra como pelotas, e tiravan a la Villa con lombardas e con los engenios, e los do la Villa tiravan sus truenos o facian sus artificios para se defender, o esto hiço la Ciudad de Çaragoça a semejança do como tomó a Balaguer, e por las tiendas entendian los dos Reales que tenia sobre ello el Rey de la una parte do la tierra o el Duque do Gandia de la otra parte del rio.

Luego adelante iva un gran Castillo, que dezian la Rueda, e una Torre alta en medio, e otras quatro torres a los cantos, e la de medio era foradada fasta aiuso, e en medio iva una Rueda muy grande, en que ivan quatro donzellas, e en cada una la suya, que dezian que eran las quatro virtudes, Justicia, e Verdad, e Paz e Misericordia, e en cima de la gran Torre de medio estava un assentamiento de silla e iva en ella sentado un Niño vestido de paños Reales de Armas de Aragon, e una Corona de oro en la cabeça, e en la mano una espada desnuda de la baina, que parecia Rey e estava quedo, que non se movia de suso de sus pies, la rueda se movia, e las Donzellas ivan en ella dezian, que eran a sinificanza de los quatro quo demandavan los Reynos de Aragon, e las quatro Virtudes ivan en las Torres, que ivan vestidas de paños blancos de sirgo broslados de oro, e cada una de aquestas iva cantando a Dios todos loores del Señor Rey e de la ecelente fiesta, e cada una dezia una copla, que yo torné en palabras Castellanas; la primera dixo, que era Justicia, que ella encomendava, e la segunda, que era Verdad, la cual cantando dixo, que ella avia e era en su poder, la tercera Paz loava en su canto su paciencia e por ende mucho le ensalçava, la quarta era Misericordia, que mucho lo loava por misericordioso e por sabio e discrepto e muy sesudo, e Justicia llevava una espada en la mano, e Verdad llevava unas balanças, e Paz llevava una palma, e Misericordia llevava un cetro.

Hiernach scheint das erwähnte Festspiel denn allerdings in limosinischer Sprache gewesen zu sein, allein es ist nicht abzusehen, weshalb Velasquez und Blas Nasarre dasselbe dem Marques de Villena zugeschrieben haben. Uebrigens berichtet das angeführte Werk noch von einer früheren ähnlichen allegorischen Darstellung bei der Krönung Königs Martin von Aragon im April 1394.

S. 130. Mit Recht macht Don José Amador de los Rios, der treffliche Herausgeber der Werke des Marques de Santillana, auf den dramatischen Charakter aufmerksam, den dieses Dichters Dialogo de Bias contra Fortuna trägt, und auf die seltene, bisweilen an die großen Dramatiker des siebzehnten Jahrhunderts erinnernde Kunst aufmerksam, mit welcher in einigen Stellen desselben der Dialog gehandhabt ist.

S. 141. Wenn auch nicht bei der Vermählung von Ferdinand und Isabelle, so doch bei der ihres ältesten Sohnes, des Prinzen Johann, mit Margarethe von Oesterreich, welche am 3ten April 1497 in Burgos Statt fand, scheint eine Art von Festspiel aufgeführt worden zu sein. Petrus Martyr erzählt in seiner 174sten Epistel: Regina intra Regiam

nurum exspectat, ad aperta exiit Regiae tabulata, quae Corredore, Hispani vocant, nurum suscipit mira nympharum caterva circumsepta auro ac stellarum more radiantibus lapillis. Lactea erant Reginae nympharumque omnium colla, circumplexa, nil defuit. Personis consona ornamenta, ubiubi licuit, per sacros dies, ardens amore noster ephebus, parari sibi genialem thorum a parentibus impetrat, ad optatos tandem complexus devenitur. Ludus Troicus caeteraque solemnia qualia decuit in pompa regia instruuntur.

S. 152. Folgende, aus den Archiven der Presbyterialkirche San Salvador in Saragossa gezogene Rechnung über die Ausgaben für eine Darstellung in der Christnacht des Jahres 1487 theile ich nicht allein als Curiosität mit, sondern zugleich weil sie Einzelnes enthält, was uns den äußeren Hergang bei diesen geistlichen Spielen näher vergegenwärtigen kann:

Espensa estraordinaria de la fabrica de los cadahalsos mandada por el Arzobispo y Cabildo para la representacion de la Nativitat de Nuestro Redentor, en la noche de Nadal de 1487 que se hizo por servicio y contemplacion de los Sres Reyes Católicos, del infante D. Juan y de la infanta Dª. Isabel. — Para hacer las testas del buey y del asno, para el pesevre é piezas de oropel, 7 sueldos. Una libra de coton cardado 3 s. — Tres de lana cardena y her meja, 5 s. — Unas cabelleras de cerdas para los profetas, 4 s. 6 d. — Siete pares de guantes para los angeles 10 s. 6 d. — Por el loguero de siete cabelleras de muger para los angeles 6 s. — Un par de garrotes para pujar el torno donde estava asentada la Maria 4 d. — 22 clavos palmares, limados, redondos, para los angeles volverse su derredor en las ruedas 1 s. 6 d. — Un par de guantes para el que hacia el Dios Padre.

Item pagué el segundo dia de Nadal por desazer el tablado donde estaron los Sres Reyes la noche de Nadal, que lo querian llevar los de la Sra. Reyna diciendo que eran insignias reales, por desazer y poner la justa en recaudo, 2 s. — El tercer dia de Pascua por desazer los cadahalsos del entremes de los pastores para la fiesta de los Innocentes, 5 s. — Por media libra de oro de bacin para los cielos y ruedas de los angeles 6 s. — Por una piel de oropel para estrellas 2 s. — Tres libras de aigua cuita para pegar nubes y estrellas 1 s. 6 d.

Mandó el cabildo dar de estrenas á Maese Just por el magisterio de facer toda la representacion de la natividat 5 florines de oro u 80 s. — A los ministriles de los Sres Reyes por el sonar que

ficieron 2 florines de oro ó 32 s. — Item a Maese Piphan por tantos qninternos que fizo notados para cantar á los profetas, á la Maria y Jesus medio florin de oro ó 8 s. — A la que hacia la Maria, al Jesus y al Joseph, qne eran marido y muger y fijo, porque el misterio y representacion fuese mas devotamente, mandó el cabildo dar 2 florines de oro ó 32 s.

Man beachte die Stelle, in welcher auch von dramatischen Aufführungen am Tage der unschuldigen Kindlein die Rede ist.

S. 155. Encina's Farce Placido y Vitoriano, die man für verloren hielt, befindet sich in der überaus werthvollen Bibliothek des Herren Salvá zu Valencia, und wird von diesem in dem raisonnirenden Catalog seiner Büchersammlung besprochen werden.

Als unmittelbarer Nachfolger Encina's auf der neueröffneten Bahn ist noch Lucas Fernandez aus Salamanca zu nennen, dessen dramatische Werke gänzlich verschollen waren, bis Bartolomé Gallardo, welcher das einzige bisher bekannte Exemplar derselben besaß, in seinem Criticon (Madrid 1836) davon Nachricht gab. Die von Gallardo beschriebene Ausgabe führt den Titel:

Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernandez salmantino, nuevamente impresas (woraus die Existenz einer früheren Ausgabe hervorgeht.). Folio mit gothischen Lettern. Am Ende steht: Fué impresa la presente obra en Salamanca por el muy honrado varon Lorenzo de Lion Dedel a diez dias del mes de noviembre de 1514 años.

Den Inhalt machen sechs kleine Stücke aus, welche die Ueberschriften Egloga, Farsa, Auto und Representacion führen und von denen drei weltlichen und drei geistlichen Inhalts sind. Den Vorwurf von einer der letzteren bildet die Passion, von zweien die Geburt Christi. Alle zeigen in Geist, Styl und Structur Verwandtschaft mit den Hirtenspielen des Encina, enthalten aber, wodurch sie sich vor diesen bemerklich machen, viele possenhafte mit Spott über falsche Frömmigkeit erfüllte Scenen, was wahrscheinlich das Auge der Inquisition auf die Sammlung zog und die Vernichtung der meisten Exemplare zur Folge hatte. Die zweite der weltlichen Farcen, welche Gallardo ganz hat abdrucken lassen, ist recht artig. Es tritt darin eine Dame auf, welche die Welt durchirrt, um ihren Geliebten, der sie verlassen, aufzusuchen; ein Hirt, der mit ihr zusammentrifft, verliebt sich in ihre Reize und sucht sie zu trösten, sie aber hat kein Ohr für seine Anträge und fährt fort, nach ihrem abwesenden Ritter zu seufzen. Zuletzt erscheint der Ersehnte, es entspinnt sich ein Streit zwischen dem Hirten und dem Ritter, wobei Jener thät-

lich zurechtgewiesen wird, auch die Schöne ermahnt den Hirten, seiner thörichten Liebe zu entsagen und das Ganze endigt, nachdem sich Alle versöhnt, mit zwei Villancicos über das Leid und die Lust der Liebe.

S. 160. In die Reihe der Portugiesischen Dichter, welche sich in dramatischer Form in spanischer Sprache versucht haben, muß auch der als Lyriker wohlbekannte Saa de Miranda (geboren 1404, gestorben 1558) gestellt werden. Unter seinen, castilianisch geschriebenen Eklogen finden sich einige, die ganz dramatischen Charakter tragen, vielleicht gar für die Darstellung bestimmt waren. D. Adolfo de Castro hat im Semanario pintoresco von 1851 S. 299 mit Recht in dieser Hinsicht besonders auf die siebente Ekloge, Alejo, aufmerksam gemacht.

Da sich das Portugiesische Drama nicht allein in den Werken des Gil Vicente, sondern auch sonst mannigfach mit dem spanischen berührt, so hätte dasselbe auf umfassendere Weise in der Geschichte des letzteren berücksichtigt werden sollen, was auch bei einer künftigen Umarbeitung dieses Werkes geschehen wird. Hier nur einige Andeutungen in dieser Beziehung, vornämlich nach der Memoria sobre o Theatro Portuguez por Francisco Manoel Trigozo d'Aragaõ Morato in den Memorias da Academia real das Sciencias de Lisboa T. V. parte 1. Lisboa 1817.

Drama-ähnlicher Spiele bei den Festen des Portugiesischen-Hofes geschieht in den Chroniken seit den Tagen des Königs Eduard I (1433—38) mehrfach Erwähnung. Bei der Vermählung von Leonor, der Tochter des letzteren und Mutter unseres ritterlichen Maximilian, mit Kaiser Friedrich III, übernahmen ihr Bruder Affonso V (1438—1481) und die anderen Infanten Rollen in den mimischen Darstellungen, durch welche diese Ceremonie zu Lissabon verherrlicht wurde (Chronica d'El Rei D. Affonso V cap. 131). Mehr noch waren solche Unterhaltungen am Hofe von Affonso's Nachfolger, Johann II, zu Hause und der Chronist dieses Königs, der berühmte Garcia de Resende, schildert in seiner Miscelanea mit lebhaften Farben derartige Lustbarkeiten:

Vimos grandes judarias,
Judeos, guinolas e touras,
Tambem mouras, mourarias,
Seus bailos, galantarias
De muitas fermosas mouras:
Sempre nas festas reaes
Seram os dias principaes,
Fiesta de mouros avia;
Tambem festa se fazia
Que no podia ser mais.

Vimos costume bem cham
Nos reys ter esta maneira,
Corpo de Deos, Sam Joam
Aver canas, procissam,
Aos domingos carreira,
Cavalgar pella cidade
Com muyta solennidade,
Ver correr, saltar, luctar,
Dançar, caçar, montear
Em seus tempos e hidade.

Zu den mimischen Spielen, welche bei der Hochzeit des unglücklichen Prinzen D. Affonso Statt fanden, figurirte der König selbst. (Vida d'El Rei D. Joaõ II por Garcia de Resende cap. 126.) Resende erzählt von einer Darstellung des Paradieses an dem Thore von Avis zu Evora, als das Brautpaar seinen Einzug in diese Stadt hielt; von einer anderen in dem königlichen Speisesaal, bei welcher der König von Guinea, umgeben von drei gewaltigen Riesen und mit einem Gefolge von Mauren auftrat, und endlich von einem entremez muito grande que appareceo na mesma Sala, em que vinhaõ muitos momos mettidos em huma fortaleza. (ib. cap. 122 und 126.)

Den Anfängen des geistlichen Schauspiels in Portugal ist bisher nicht sorgfältig nachgespürt worden, doch spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Autos des Gil Vicente sich älteren einheimischen Stücken dieser Gattung anreihen, nicht, wie man behauptet hat, den französischen Mysterien nachgebildet sind. Aus dem 16ten Jahrhundert, und schon aus der ersten Hälfte desselben, sind die Nachrichten über das Vorkommen religiöser Dramen sehr zahlreich. Saa de Miranda sagt:

Que troca, ver lá Pasquinos
Desta terra cento a cento,
Quem o vee sem sentimento
Tratar os livros divinos
Com tal dessacatamento!

In vielen Synodal-Constitutionen (so denen von Lissabon 1536, Braga 1537, Angra 1559, Lamego 1561, Miranda 1563, Funchal 1578, Porto 1585) wurde geboten, daß die Aufführung dramatischer Spiele in den Kirchen ohne Erlaubniß der geistlichen Obern nicht gestattet werde, auch nicht die Darstellung der Geburt Christi, der Passion und der Auferstehung; und die häufige Wiederholung dieses Verbotes beweis't, wie oft dasselbe übertreten wurde. Auch die Autos Sacramentales, von Tänzen und Zwischenspielen begleitet, zogen durch dabei

vorgefallene Profanitäten die Aufmerksamkeit der Behörden früh auf sich. In der Stadt Porto war ihnen die Volksgunst so sehr zugewandt, daß i. J. 1538 der Bischof mit den weltlichen Behörden einen, nachher von Johann III bestätigten, Akkord schloß, nach welchem es erlaubt blieb, daß, indeß die Procession die Rua nova durchzöge, ein kurzes Auto von frommem Inhalt aufgeführt würde, während Alle entblößten Hauptes vor dem Sacrament ständen, und daß um die Vesper des nämlichen Tages die Spiele auch in der Kirche wiederholt würden, vorausgesetzt daß sie die Vesper nicht störten. Durch ein Schreiben an den Rath von Porto, datirt Lissabon den 30sten Mai 1560, verbot später König Sebastian die Mißbräuche, die sich bei der Procession des Corpus in jener Stadt eingeschlichen hatten; es erhellt daraus, daß man jedes Jahr fünf oder sechs der schönsten Mädchen, Töchter von Handwerkern, nahm, um Sta. Catharina, Sta. Clara und andere Heilige vorzustellen und daß diese nicht immer die Sittsamkeit beobachteten, welche ihren Rollen entsprach.

Das Beispiel des Gil Vicente rief eine ganze Schule von dramatischen Dichtern hervor, welche Farcen und Autos in dem von ihm eingeführten Style schrieben. Die Arbeiten von einigen der hervorragendsten unter ihnen wurden gesammelt von Affonso Lopes da Costa und als 1a Parte dos Autos e Comedias Portuguezas, Lisboa por Andre Lobato, 1587. 4to herausgegeben. — Dieser Band, der zu den allergrößten literarischen Seltenheiten gehört, enthält von Antonio Prestes (aus Santarem) die Autos do Ave Maria, do Procurador, do Dezembargador, dos dous Irmaõs, do Cioso, do Mouro encantado, dos Cantarinhos; von Jorge Pinto das Auto de Rodrigo e Mendo; von Luis de Camoens die Comödien Os Amphitryões und Filodemo, von Jeronymo Ribeyro Soares das Auto do Fisico und von Henrique Lopes die Cena Policiana.

An die Genannten, welchen noch Sebastian Pires aus Porto zugezählt werden muß (von dem man mehrere zu Coimbra 1157 gedruckte Autos hat) schloß sich eine Anzahl von Dichtern, welche, wie z. B. Affonso Alvares, Baltasar Diaz, Fr. Antonio de Lisboa und Francisco Rodriguez Lobo, bis in den Beginn des 17ten Jahrhunderts hinein Portugiesische Stücke im Nationalstyle schrieben. Indessen bald nachdem Portugal i. J. 1580 zur spanischen Provinz geworden war, begann das, sich eben damals zu voller Blüthe entfaltende, spanische Drama auch auf den Bühnen von Lissabon Eingang zu finden. Schon gegen Ende des 16ten Jahrhunderts schrieb ein gewisser Simon Machado eine Comödie la Pastora Alfea in spanischen Versen, weil, wie er in dem Prologe sagt: nur das Ausländische Beifall fände:

Vendo quam mal aceitais
As ebras des natnrses,
Fiz esta em lingua estrangeira,
Per ver se desta maneira
Como a elles nos tratais

Bald wurde es beinahe zur Regel, alle Comödien in castilianischer Sprache abzufassen, selbst die Losreißung Portugals von spanischer Herrschaft brachte hierin kaum eine Aenderung hervor und die Zahl solcher spanischen, von Portugiesen gedichteten, Stücke ist, wie die Verzeichnisse davon bei Barbosa Machado zeigen, außerordentlich groß. Nur für Autos scheint es üblich geblieben zu sein, sich der Portugiesischen Sprache zu bedienen.

S. 195. Den ältesten dramatischen Versuchen der Spanier müssen noch hinzugezählt werden:

Egloga real, compuesta por el bachiller de la Pradilla, catedrático de Santo Domingo de la Calzada. Presentóla en la mui noble villa de Valladolid en fin del mes de deziembre del año proximo de 1517.

Siguese la tragedia de Myrrha en la qual se recuentran los infelizes amores que ovo con el rey Zinira su padre. Compuesto per el Bachiller Villalon. 1536.

Coplas pastoriles para cantar de como dos pastores, andande con su ganado, rogaba el un paster al otro le menstrase rezar el pater noster, que ellos en su lengua pastoril llaman patar niega, fechas per Redrigro de Reynosa. Emprimiôse en Alcalá de Henares.

Eglega interlocutoria, graciesa y por gentil estilo nuevamente trovada por Diego de Avila, dirigida al mui ilustrisime gran Capitan. Ohne Druckort und Jahreszahl.

S. 199. In Huberti Thomae Leodii Annales Palatini, continentes vitam et regestas Friderici II, Electoris Palatini (Francefurti 1624) wird von geistlichen Schauspielen erzählt, welche im Jahre 1500 in Barcelona und Perpignan zur Feier der Anwesenheit des Erzherzogs Philipp mit großem Pomp aufgeführt wurden:

(Rex Philippus) Barcinonam pervenit, ubi Triumpho exceptus est multaque spectaculs edita, inter quae quod nunc referro libet ludicrum maxime fuit: Ludorum scenae omnes auro et argento intertexto, pannoque diversi generis sericeo contextae, etiam repraesentatores vestiti erant, quia Cathalonenses, querum caput est Barcinona leges vestiariae non comprehendunt. Ibi effictum coelum re-

lucebat et infernus horrendus conspiciebatur, variaeque historiae repraesentabantur, quae non multo minus quatuor horis durarunt.

Operae credo pretium erit, si spectacula quaedam in honorem regis Philippi Perpiguiaci edita narravero. Quae profecto magnificenciam Barcinonum superarunt. Repraesentabantur variae ex veteri et novo testamento historiae, Christi passio et pleraque alia, paradisus et infernus, miro artificio constructa, in quibus innumerae machinae ex papyro ita artificiose factae, ut intuentes fallerent veraeque bombardae crederentur. Paradisus autem et qui in illo erant angeli infernum oppugnabant: Angeli candidis, Daemones auro argentove intertextis bissinisque et sericeis induti erant vestibus: accensae vero machinae maximo sonitu innumeras evemuerunt machinulas, quas fuseas appellant, quae plures decem millibus feruntur, et nulla erat quae fulmen et crepitum horrendum non ederet, ita ut omnia ardere coelumque, terram et aëra concuti et a sedibus commoveri crederes. Cessante vero strepitu et disperso in nubila fumo, stupor quidam omnium mentes occupavit, cum ex tanto apparatu totque ingentibus machinis neque rotarum neque conceptaculorum ullae apparerent reliquiae, sed omnia evanuisse viderentur. Adfuit autem Judas traditor qui se de fenestra suspendit et mox fulmine tactus totus repente disparuit. Duravit autem hujusmodi spectaculum fere quatuor horas, in quo dubium fuit, an magnificentiam magis laudes vel admireris.

S. 204. Jedenfalls, wie aus dem Kaiserlichen Privilegium hervorgeht, noch in die Zeit Karl's V gehört ein äußerst seltenes Gedicht, dessen Titel lautet:

Comiença la primera parte desta obra, llamada Triaca del Alma: Compuesta por el magnifico y muy noble cavallero Frey Marcelo de Lebrixa comendador de la puebla: de la orden y cavalleria de Alcantara: intitulada a los muy illostres señores D. Fernando de Toledo y Doña Maria Enriquez, duque y duquesa de alva etc. Con privilegio Imperial.

Nach Inhalt und Form kann dieses Gedicht den Autos beigezählt werden; daß es für die Darstellung bestimmt war, geht aus dem Abschnitt la intencion de la obra hervor. Hier heißt es La dicha primera parte que diximos ser llamada Triaca del anima fue hecha en loor y solemnidad de la fiesta de nuestra señora de la encarnacion: para que si quisieren la puedan por farsa representar las devotas religiosas en sus monasterios: en la qual farsa no interviene figura de hombre, sino de Angeles y donzellas.

Einen allgemeinen Begriff von der Handlung des, meistens in versos de arte mayor geschriebenen Stücks kann die indroduccion geben:

Estando Nuestra Señora orando a Dios Padre, acabada ya su oracion, contemplava en lo rezado: y estando en este santo pensamiento entra un Angel, que Dios padre le embia: con el qual le concede toda plenitud de gracia: y asi mesmo le trae una donzella, que la razon se llama; para que della se sirva y la acompaño. E despues desta viene otro angel: que trae siete donzellas para que acompañen y sirvan a nuestra Señora; las quales son las siete virtudes. E despues de aquel entra el Angel Sant Gabriel con la Salutacion del Ave Maria (segun que el Evangelio cuenta) e despues de recibido por nuestra Señora el mensage e concebido aquel alto mysterio del verbo divino por obra de spiritu santo; hazo luego el angel sant Gabriel una admiracion de su embajada en favor de todo el humanal linage. E luego comienza la razon e haze su salutacion a nuestra señora por si o por las virtudes, diziendo que aunque desde el dia en que nuestra señora nasció tenia cumplimiento de todas las virtudes; que al presente dios las embiava para que la acompañasen o sirviesen e para que todas por su mano las repartiese por los pecadores. E despues que han hecho toda su adoracion e oracion propone la razon declarando que cosa es virtud. Hierauf hält jede der Tugenden ihre Rede, zuletzt der Wille die seine. Die Erscheinung der Tugenden wird einzeln so beschrieben: La razon trae un ceptro real; su retulo y letra dezia: Destruo vitia virtutesque sero. — La charidad traya un cofre abierto con dineros para dar a todos; su retulo y letra dezia: Omnibus sum omnia semper etc.

Die beiden folgenden Stücke Triaca de amor und Triaca de tristes tragen weniger dramatischen Charakter.

S. 209. Die Nachricht, daß sich ein alter Druck der Trauerspiele des Vasco Diaz Tanco in der Bibliothek von Agustin Duran befinde, beruht auf einem Irrthum. In der Vorrede zu dem Jardin del alma cristiana (Valladolid 1552) führt übrigens dieser Dichter, außer den drei erwähnten Trauerspielen, noch die Titel von dreizehn von ihm verfaßten Comödien und Farçen an, so wie von siebzehn Autos quadragesimales aus der heiligen Schrift, die er für die Darstellung während der Fasten geschrieben habe.

S. 213. So fand ich z. B. in der Columbinischen Bibliothek zu Sevilla handschriftlich: Representacion de la parabola de S. Mateo a los 20 cap. de su sagrado Evangelio, la cual se hizo y representó en Toledo en la fiesta del St Sacramento por la Sta Iglesia año

de 1548, und in der Sammlung des Herren Agustin Duran eine Comedia de los cautivos ohne Datum, aber anscheinend aus der Zeit vor 1550.

Zur Theatergeschichte dieser Periode liefert auch die, nur als Manuscript vorhandene Historia general de la Compañia de Jesus en Andaluzia por el Padre Martin de Roc y Juan de Santibañez einen Beitrag. In ihr wird Libro I cap. 18 zum Jahre 1554 vom Pater Pedro de Azevedo erzählt: Con estilo y nombre de comedias enseñó al pueblo reconocer sus vicios en personas agenas y enmendarlos en las proprias suyas. Trocó los teatros en pulpitos y despidió a los hombres do sus representaciones mas corregidos. El argumento y materia daban las tragedias del mundo y los desastrados fines de la vanidad: era el fin de ellos no engañar ó entretener el tiempo, sino desengañar las almas y remediarlas.

S. 238. Es giebt zwei äußerst seltene Sammlungen von Autos Sacramentales des Juan Timoneda mit folgendem Titel:

Ternario Sacramental, en el cual se contienen tres Auctos: El de la Oveja perdida. El del Castillo de Emaus. El de la Iglesia. Tres espirituales representaciones en loor del sanctisimo Sacramento, compuestas por Joan Timoneda. Valencia en casa de Joan Navarro, año de 1575.

Segundo Ternario sacramental que contiene tres auctos: el de la fuente sacramental, el de los desposorios, el de la fe. Ib, eod. anno.

Das Personal dieser Autos besteht zum Theil aus allegorischen Personen.

Nur aus Anführung in anderen Schriften, nicht aus eigener Ansicht, habe ich Notiz von einer alten Sammlung von Schauspielen, welche den Titel Jardin do comedias de poetas Valencianos führen und von Felipe Mey im Jahre 1585 zu Valencia in fünf Bänden herausgegeben sein soll. Allein wo ist dies Buch vorhanden und hat überhaupt irgend Jemand dasselbe gesehen? Es ist doch seltsam, daß man überall nur den Titel und nichts über den Inhalt angegeben findet.

S. 239. Eine eben so seltene als merkwürdige Dichtung in dramatischer Form sind die Cortes de la Muerte, a las quales vienen todos los estados: y por via de representacion dan aviso a los bivientes y doctrina a los oyentes. Llevan gracioso y delicado estilo. Dirigidas por Luis Hurtado de Toledo al invictissimo señor D. Phelipe, Rey do España y Inglaterra su Señor y Rey. Año de 1557. (Der Haupttitel des, ohne Angabe des Druckortes erschienenen Quartbandes

ist Cortes de casto amor y cortes de la muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso Luis Hurtado de Toledo. Por el dirigidas al muy alto y muy poderoso Señor D. Phelipe Rey de España. Año 1557.)

Aus der Dedication erhellt, daß das Werk von Michael de Carvajal, gebürtig aus Plasencia, begonnen und von Luis Hurtado vollendet worden ist.

Der Introito kündigt an, der Tod wolle alle Nationen und Stände zu einer Reichsversammlung berufen:

Por mandado divino
La muerte viene a hazer
Cortes y a accortar camino
A muchos que piensan ser
Larga su estrella y su sino,
Y a sus cortes llamará
Todas naciones y estados,
Cada qual lo notará.
Sed atentos y callados
Que siento qne llega ya.

Zuerst treten der Tod, der Schmerz, das Alter, die Zeit, zwei Engel, St. Agustin, St. Hieronymus und St. Franciscus auf. Die Zeit läßt folgenden allgemeinen Aufruf ergehen:

Tiempo. Sepan todos los bivientes,
Como el linage umanal
Se quexa y mortales gentes
Con quexas impertinentes
De la muerte temporal
Culpanla todos diziendo,
Quan a priessa y de corrida
Los saltea y va hiriendo
Y que a penas van naciendo
Quando les siega la vida.

Ella quiere descargarse
De la culpa que le es puesta
Y en este caso allanarse.
Y por razones mostrarse
Quan con razon los molesta.
Y asi sepan los mortales,
Que sintiendo ella esta injuria

Haze cortes generales,
Con trompetas y atabales
Se van pregonando a furia.

Y porque todos bien crean
Quella nos causa temores,
Todos vengan o provean
Los que huyen y desean
De embiar procuradores,
Y entre todos los nascidos
El que sinticre agraviarse
Venga y diga sus gemidos,
Y a los al mundo venidos
Ansi manda apregonarse.

Alle Alter und Stände der Menschen finden sich in Folge des Aufrufes ein, und ihr Hin- und Widerreden mit dem Tode füllt den größten Theil des Werkes aus. Das Personal ist erstaunlich reich und bunt. Einzelne Stellen zeichnen sich durch Kraft und Schwung aus. Der Tod behält zuletzt Recht, ermahnt die Menschen, nicht auf die Welt zu vertrauen und verkündet die Ankunft des Antichrist. Am Schlusse wird Luther von einem Teufel herbeigeholt, um die Bestrafung zu empfangen:

Carne. Que castigo se dará
Al quo engaños tan contrarios
Os ha hecho aqui do está?
Que castigo? el que se da
A los vellacos falsarios.

Caron. Abreviemos que ho recelo,
No haga otro engaño y presa,
Con quo nos ponga del duelo,
No quode huesso ni pelo
Que no sea hecho pavesa.
(Aqui atan al Lutero para quemarle)

Caron Sus, sus, fenezca el maldito
De los malos el peor,
Pues a falsado lo escripto,
Aqui do hizo el delito
Pague la pena el traidor.

Muerte. Entienda todo varon
Y toda muger criada,
La materia de que son,

Y concedan nos perdon,
Que esta obra es acabada.

Daß dieses Stück für die Darstellung bestimmt gewesen sei, ist wegen seiner großen Ausdehnung unwahrscheinlich; vermuthlich hatte Cervantes in der bekannten Stelle des Don Quijote, in welcher er von dem Auto Las cortes de la muerte spricht, eine spätere Composition von gleichem Inhalt im Sinne.

S. 241. Ein in dem Archive von Huesca vorhandenes handschriftliches Werk, betitelt: Ceremonial do la Santa Iglesia de Huesca, dispuesto ó ilustrado con notas que indican su origen y espresan sus variaciones por el Dr. D. Vicente de Novella y Dominguez bilbilitano, enthält im zweiten Buche folgende Rechnung über die Kosten eines Weihnachtspieles, welche zeigt, daß der Apparat für diese Darstellungen seit dem Jahre 1487, von dem wir eine ähnliche Rechnung mittheilten, bedeutend angewachsen war:

Expensa ordinaria.

Item a 15 de enero de 1582 por mandado de los Sres del Cavildo di a su platero ciciliano ciento diez y seis sueldos para hacer una boca de infierno y unos vestidos y cetros y otras cosillas para la representacion de la noche do Navidat como parece por una cuenta de su mano. Mas le di por su trabajo que estuvo diez dias ó mas ocupado en hacello ochenta sueldos; por las dos partidas 190 s. Item el mismo dia pagué de seis pares de Zapatos para los representantes cincuenta y cuatro sueldos á 9 s. el par. Mas pagué á un escopetero por los cohetes y duxidores que hizo para la dicha representacion ocho reales, y mas pagué de encordar dos orguelas para la dicha fiesta 8 s., por las tres partidas LXXVIII sueldos.

S. 243. Mehrere in den letzten Jahren gemachte Entdeckungen haben auf die hier gestellte Frage eine Antwort ertheilt und die von mir ausgesprochene Vermuthung in auffallender Weise bestätigt.

Zunächst zeigt eine interessante Publication des Herrn Ferd. Wolf (Das Frohnleichnahmspiel vom Todtentanz, Wien 1852), daß schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts (1551) allegorische Spiele zur Feier des Corpus-Christifestes dargestellt wurden, welche in allem Wesentlichen den Charakter der späteren Autos sacramentales trugen. Sodann gewährt uns eine, unlängst von der Nationalbibliothek zu Madrid erworbene handschriftliche Sammlung alter Schauspiele eine umfassendere Einsicht in die dramatische Literatur der hier in Rede stehenden Periode. Von den 95 in diesem Manuscript enthaltenen Dramen ist zwar nur eines mit einem Datum versehen (Blatt 280 auf der Rückseite des Auto

de la resurrecion de Christo findet sich eine Erlaubniß zur Darstellung, datirt Madrid den 28. Mai 1568), allein daß sie alle ungefähr der nämlichen Zeit angehören, kann nicht bezweifelt werden. Mit Ausnahme eines einzigen, des Entremes de las esteras, welches nur Personen aus dem gewöhnlichen Leben vorführt, in Prosa abgefaßt ist und sehr an die Pasos des Lope de Rueda erinnert, sind sie sämmtlich geistlichen Inhalts und versificirt, zerfallen aber in zwei Classen. Die eine besteht aus Stücken, welche historische Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthalten und mehrentheils die Ueberschrift Auto führen, die zweite aus solchen, welche allegorische Tendenzen verfolgen, meistens das Sacrament des Altars verherrlichen und vorzugsweise Farsa sacramental, hier und da auch Coloquio genannt werden. Eine einfache Dramatisirung biblischer Stoffe bieten z. B. das Auto vom Tode des Adonias und das de los desposorios de Moisen dar, ein allegorisches Personal treffen wir dagegen in der Farsa sacramental llamada desafio del hombre, in welcher Lucifer, der Stolz, die Lüge, die Einfalt, der Schutzengel, die Kirche, das Gebet und die Buße auftreten. Noch bunter ist die Mischung der Figuren in dem Auto de los triunfos de Petrarca á lo divino. Hier werden die Vernunft, die Sinnlichkeit, die Liebe, David, Adam, Simson, Salomon, die Keuschheit, vier Mädchen, der Tod, Abraham, Absalon, Alexander, Hercules, die vier Evangelisten, die vier Jahreszeiten, Christus u. s. w. redend eingeführt.

Alte Autos ungefähr der nämlichen Zeit finden sich ferner in dem nie gedruckten Cancionero del Licenciado Horozco. Das Manuscript desselben, welches ich sah, ist datirt Toledo 1580, aber die darin enthaltenen Autos scheinen älter zu sein. Ihre Titel sind:

Representacion de la historia evangelica del capitulo nono de S. Juan que comiença Et praeteriens Jesus vidit hominem caecum.

Representacion fecha por el Auctor de la historia de Ruth.

Coloquio de la Muerte con todas las hedades y estados.

Entremes que hizo el auctor a ruego de una Monja parienta suya Evangelista para representarse como se representó en un monasterio de esta cibdad dia de S. Juan evangelista.

S. 244. In einem Manuscript der K. Spanischen Akademie der Geschichte, welches den Titel führt: Comoediae, dialogi et orationes quas P. Acevedus sacerdos Societatis Jesu componebat, findet sich eine Anzahl von Comödien und geistlichen Schaustücken, die in den Jahren von 1556 bis 1572 zu Sevilla und Cordoba aufgeführt worden. Dieselben sind theils in lateinischer Sprache, theils in einer Mischung von Lateinischem und Spanischem abgefaßt und gehören zu der zahlreichen

Classe von unförmlichen Dramen, welche in den Ordensklöstern oder in den Hörsälen der Akademien zur Darstellung kamen. Die Herausgeber der spanischen Uebersetzung von Ticknor's Literaturgeschichte haben ein ansehnliches Verzeichniß solcher Stücke geliefert, das ich, wenn es sich der Mühe lohnte, noch beträchtlich vermehren könnte. Ich begnüge mich, noch folgende Titel hinzuzufügen: Actio in honorem Virginis Mariae distincta in tres actus. — Comedia Lucifer furens. — Trofeo de el divino Amor. — Comedia prodigi filii. — Comedia habita Hispali in festo corporis Christi 1562 (lateinisch und spanisch gemischt.) — Comoedia: bellum virtutis et vitiorum. — Exercitatio literarum habita Granatae.

Die erwähnten Schauspiele sind mehrentheils von ziemlich einfacher Beschaffenheit und nicht sehr lang, doch lesen wir, daß in den Jesuitencollegien Spaniens, wo der Geschmack an theatralischen Festlichkeiten beinahe von der Stiftung des Ordens an, bis zu dessen Aufhebung herrschte, auch Aufführungen großer Festivitätsstücke mit reichem scenischen Apparat Statt fanden. Die ausführliche Beschreibung der Aufführung eines Schauspiels mit allegorischen Figuren (betitelt Obrar es durar) im Jesuitencollegium zu Madrid findet man in der Brochüre: Traslado de una relacion, que escrivio un Cavallero desta Corte, acerca de las fiestas que el Imperial Colegio de la Compañia de Jesus de Madrid hizo este año de 1640 al fin del primer siglo de su fundacion. Die Decoration des Theaters war von Cosme Loti „que en tantas ocasiones ha llenado de admiracion á Italia patria suya y á nuestra España."

S. 249. Hier ist noch einer dramatischen Darstellung zu erwähnen, durch welche der Einzug von Kaiser Maximilians II. Tochter Anna, vierter Gemahlin Philipps II., am 27. Oktober 1571 in Burgos gefeiert wurde. Dieselbe hatte die Entführung der Prinzessin Oriana aus dem Amadis von Gallien zum Gegenstande, wie dies des Näheren berichtet wird in Relacion verdadera del recibimiento que la muy noble y muy mas leal ciudad de Burgos, cabeça de Castilla, hizo á la Magestad Real de la Reyna N. S., Doña Ana de Austria, primera de este nombre, pasando a Segovia para celebrar en ella su felicisimo casamiento con el Rey D. Felipe N. S. segundo de este nombre. En Burgos en casa de Felipe de Junta, año de 1571.

S. 250. Eine Comödie des Agustin de Rojas El natural desdichado, von der eigenen Hand des Verfassers geschrieben, findet sich im Besitz des Herren Agustin Duran.

S. 263. Nach Pedraza (Historia ecclesiastica de Granada, Gra-

nada 1638) erhielt Granada schon sehr früh, bald nach seiner Einnahme durch das katholische Königspaar, eine stehende Bühne, welche in der, von den Mauren gebauten und noch heute vorhandenen Casa del carbon am Darro errichtet wurde. Dieser Schriftsteller sagt pag. 42: Casa del carbon. Algunos años despues que los Reyes Católicos recuperaron este reyno, sirvió esta casa de representar comedias, mientras se labró el Coliseo a la puerta del Rastro, que oy se llama puerta Real. Dispusose en la forma que para este fin pareció mas conveniente, con aposentos divididos para hombres y mugeres, el patio cercado de gradas cubiertas para el sol y agua y abiertas para la luz, como lo estava el Anfiteatro de Roma. — Algunos entendieron que en tiempo de Moros sirvió tambien deste ministerio esta casa, donde acudian a sus zambras: pero lo cierto es, que esta gente, aunque falta de fé, no fue tan perdida y mal governada que consintiese en sus republicas este genero de representationes, que no sirven de otra cosa sino de gastar las haziendas, corromper las buenas costumbres, perder el tiempo, introducir nuevos trages, afeminar los hombres, dar libertad a las mugeres y licion a todos para desembolturas y liviandades.

Das neue Theater, welches nach der eben angeführten Stelle an der Puerta real der nämlichen Stadt, wie es scheint schon früh im 16ten Jahrhundert, erbaut wurde, ist vermuthlich das erste mit einem Dache versehene Schauspiellocal in Spanien gewesen. In dem citirten Werke des Pedraza heißt es davon: El Coliseo donde se representan las comedias es un famoso teatro: apenas la fama del Romano le quita el primer lugar. Es un patio cuadrado con dos pares de corredores que estriban sobre colunas de marmol pardo, y debaxo gradas para el residuo del pueblo. Está cubierto el teatro de un cielo bolado, la entrada ornada de una portada de marmol blanco y pardo con un escudo de las armas de Granada.

Ueber das Bühnenwesen von Valencia finden sich einige genauere, auf Urkunden gestützte Nachrichten in der kleinen Schrift El Teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros dias por D. Luis Lamarca. Valencia 1840. Die frühe Existenz eines stehenden Theaters in dieser Stadt wird hiernach zwar durch den Umstand wahrscheinlich gemacht, daß, wie aus alten Urkunden hervorgeht, die Straße, welche jetzt de la Tertulia heißt, im Jahre 1566 den Namen carrer de les comedies führte, allein die Angabe des Jovellanos, schon 1526 habe in Valencia eine Bühne als Zubehör eines Hospitals existirt, bestätigt sich nicht. Erst im Jahr 1582 wurde dem Hospital das Privilegium ertheilt, durch

Vermiethung von Schauspiellocalen seine Einkünfte zu vergrößern. Provisorisch bediente es sich zu diesem Zwecke des Gebäudes der Cofradia de San Narciso und des Hauses der Ana Camps nahe bei den Santets, begann aber im Jahr 1583 den Bau eines neuen Theaters auf dem Platz de la Olivera (heute plaza de las comedias), welcher Bau 1584 vollendet, 1618 nach besserem Plane erneuert ward und bis 1715 bestehen blieb. In letzterem Jahre ward das Haus abermals von neuem aufgeführt und dann 1750 gänzlich niedergerissen. Das jetzige Theater von Valencia steht auf einem anderen Platze.

S. 276. Eine Sammlung lateinischer Comödien, die ich nirgends erwähnt finde, ist:

Joannis Petrei Toletani Rhetoris disertissimi et oratoris eloquentissimi in Academia Complutensi Rhetoricae professoris Comoediae quatuor. Toleti 1574 (enthält die Lustspiele Necromanticus. Lena. Decepti. Suppositi.)

S. 288. Ueber die Atarazanas von Sevilla findet sich in den Antiguedades y principado de la ilustrisima ciudad de Sevilla por D. Rodrigo Caro, Sevilla 1634, pag. 59 b. folgende nähere Auskunft Edificó el señor Rey D. Alonso el Sabio unas Atarazanas ó Arcena: tan grandioso, que si permaneciera en su antigua forma y sirviera del uso para que fué edificado, fuera uno de los edificios mas celebrados de Sevilla: pero aunque permanace casi todo el edificio, está tan atajado y cortado para Almacenes y casas particulares y otros lugares publicos, que no se ve lo que es o fué — — — Destas Ataraçanas queda solo un pedaço en la antigua forma, que es la Pescaderia publica, que estando antes en la plaça de S. Francisco, por la mala vezindad que hazia se apartó a este lugar que oy tiene. (Näher wird die Lage dieser Atarazanas durch zwei andere Stellen desselben Werkes bestimmt: Tambien está edificado el Hospital de la Caridad casi en la mitad destas Ataraçanas. — Una de las casas mas celebres que tiene Sevilla es el Aduana, edificada en el sitio de las Ataraçanas).

Nach der Notiz, die ich in einem ziemlich gehaltlosen Buche Nociones acerca de la Historia del Teatro, por D. Ramon de Valladares y Saavedra, Madrid 1848 finde, befand sich der Garten der Doña Elvira dort wo heute die Kirche de los Venerables steht.

Ortiz de Zuñiga in den Annalen von Sevilla berichtet, das Theater dieser Stadt sei im Jahre 1615 zum sechsten Male durch Feuer zerstört, dann 1631 wieder erbaut worden, aber nicht lange vor 1675 von Neuem abgebrannt; vor Alters habe Sevilla noch andere Theater in der Pa-

rochie de San Pedro und dem Corral de Doña Elvira gehabt, zu seiner, des Annalisten, Zeit aber (1675) sei noch eine Bühne in dem Hofe des Alcazar vorhanden, während das abgebrannte Theater von Neuem aufgebaut werde. Die ganze Stelle möge hier stehen: En este año acabó Sevilla de reedificar su Coliseo, teatro de representar comedias, profano uso, que no ha bastado a desterrar el espiritu de muchos varones grandes, su sitio en la parroquia de San Pedro, proximo à las casas de los Marqueses de Ayamonte, imitacion de los teatros Romanos, en forma circular, hermosa y desahogada, pero mas notable por aver padecido ruinas de fuego y de otros accidentes seis veces hasta esta reedificacion; la ultima cerca del año de 1615 de fuego, representandose comedia de San Onofre, en que sucedieron muchas muertes y desastres, y en que ha querido hallar misterios la observacion, aunque menos hazaroso el gusto publico todos los ha atribuido al acaso, muy possible en lugar de tantos concursos; septima y lastimosa ruina diremos en los ultimos años, y en el presente de 1675 le vemos disponer septima y no menos sumptuosa reedificacion. En la que aora escrivo se le puso sobre la principal puerta este Letrero: Reynando D. Felipe Quarto, Catolico Rey, feliz, Augusto, y siendo Asistente y Maestro de Campo General D. Diego Hurtado d. Mendoza, Cavallero de la orden de Santiago, Vizconde de la Corzana, del Consejo del Rey N. S., Mayordomo de la Reyna N. S. y Administrador general de los Almojarifazgos, Sevilla sexta vez levantò este teatro para representaciones, cuidando de su fabrica D. Juan Ramirez de Guzman, Alcalde mayor y Procurador de Cortes, y Juan Antonio de Medina, Veintiquatro y Procurador mayor, y Francisco Gomez de Acosta, Jurado, año de 1631 de la salud Christiana.

Tenia el Cabildo desta Ciudad en este teatro tres aposentos propios para asistir a las comedias sus Capitulares, con gran autoridad, en sus bancas cubiertas de terciopelo carmesi, que se repetirá en su restauracion. En lo antiguo se sabe, quo tuvo Sevilla otros teatros en la Parroquia de S. Pedro, donde aora está el Estanco de Tabaco, y en la de la Santa Iglesia, en el Corral de Doña Elvira (casa que fue de Doña Elvira de Ayala, muger del Almirante D. Alvar Perez de Guzman) y aora tiene otra que vulgarmente llaman la Monteria en el çaguan del Alcazar Real, fabricado todo de madera y dentro de su jurisdiccion.

S. 322. Gallardo theilt in der 4ten Nummer seines Criticon einen Auszug aus dem ungedruckten Bericht eines gewissen Diego Galan über seine Gefangenschaft in Algier mit, welcher gleichfalls von dramatischen

Vorstellungen spricht, mit denen sich die Christensklaven die Zeit vertrieben. Um das Jahr 1589, wird hier erzählt, gingen die Spanier, welche sich im Lager des Pascha befanden, damit um, eine Comödie von der Einnahme von Granada aufzuführen. Schon waren die Rollen vertheilt und Harnische von Pappe so wie Schwerter von Holz für die Ausstaffirung angefertigt, als derjenige, welcher den König Ferdinand spielen sollte, seinen Mitgefangenen und sich selbst die dringenste Lebensgefahr bereitete. Nicht zufrieden mit der ärmlichen Ausrüstung nämlich suchte er sich von dem Capitain eines englischen Schiffes, welches im Hafen lag, einen Helm, ein Schwert und eine Rüstung zu verschaffen; sein Begehren wurde verrathen, der Ruf, die Sklaven hätten eine Verschwörung zum Aufstande angezettelt, durchhallte die Stadt und der wüthende Pöbel ermordete mehrere Christen. Auch der Pascha nahm Notiz von der Sache, ließ einige der Sklaven foltern, um ein Bekenntniß von ihnen zu erzwingen, überzeugte sich zwar, daß es sich nur um die Aufführung eines Schauspiels gehandelt habe, war aber doch genöthigt, dem tobenden Volke von Algier sechs Spanier Preis zu geben, die unter furchtbaren Martern umgebracht wurden.

S. 335. Da es interessant ist, auch die Localitäten zu kennen, in welchen sich große Männer während ihres Lebens bewegt haben, so entnehme ich einem vortrefflichen Aufsatze über die Topographie Madrids von Mesonero Romanos (im Semanario pintoresco) die folgenden Angaben. Cervantes wohnte in den verschiedenen Zeiten seines Lebens auf der plazuela de Matute hinter dem Collegium von Loretto; in der Calle del Leon, Nr. 9 der alten, 8 der neuen Zählung; im Jahr 1614 (wie aus dem Anhang der Reise zum Parnaß hervorgeht) in der Calle de las Huertas, „gegenüber den Häusern, welche der Prinz von Marocco zu bewohnen pflegte“ nahe der Ecke der Calle del Principe, etwa Nr. 16 der neuen Zählung. Er starb endlich in der Calle del Leon, Manzana 228, Nr. 20 der alten, 2 der neuen Zählung; dieses Haus ist im Jahre 1833 niedergerissen und durch ein neues, mit dem Bildniß des Cervantes und einer Inschrift versehenes, ersetzt worden, welches seinen Eingang in der Calle de Francos hat, an deren Ecke es steht. Die letztgenannte Straße, in welcher auch Lope de Vega wohnte, führt heute den Namen Calle de Cervantes, welcher eigentlich der Calle del Leon gebührte, da die Thür des von unserem großen Dichter bewohnten Hauses in diese mündete.

S. 369. Die Tragödien des Gabriel Laso de la Vega, die ich seitdem gelesen habe, zeigen allerdings nahe Verwandtschaft mit denen des Virues. Der Band, welcher sie enthält, führt den Titel Primera

parte del Romancero y Tragedias de Gabriel Laso de la Vega, criado del Rey N. S. natural de Madrid. Alcalá de Henares en casa de Juan Gracian año de 1587. Beide sind in drei Jornadas getheilt und in den manichfaltigsten Versmaßen, in Octaven, Terzinen, Canzonenform, Quintillen u. s. w. geschrieben. Das Trauerspiel Honra de Dido restaurada behandelt die Werbung des Hyarbas, Königs von Mauritanien, um die Karthagische Königin und den Tod der letzteren. In der Tragedia de la ruyna de Constantinopla, cabeça del imperio Griego por Mahometo Soliman, gran Turco, treten mehrere allegorische Figuren auf, so La imagen de la republica, la discordia, la embidia, la ambicion.

Zu den der neuen Gestalt, welche das Schauspiel durch Lope de Vega empfing, unmittelbar voraufgehenden Dramen gehört noch die Comedia Jacobina in 3 Akten in dem Libro do Poesia Christiana moral y divina, compuesto por el Doctor Frey Damian de Vegas. En Toledo, por Pedro Rodriguez 1590; ferner das, nur handschriftlich vorhandene Stück: Fiestas Reales de justa y torneo, pleito sobro la iglesia, sacerdocio y reyno de Christo, farsa en 5 actos en verso, por Fr. Miguel de Madrid. Am Schlusse steht: Fecha en Nr. Sa. del Parral (de Segovia) a 13 de abril de 1589 años.

In der überaus reichen und werthvollen Sammlung alter Comödien-Manuscripte, die den köstlichsten Schatz der Bibliothek des Herzogs von Ossuna bilden, endlich finden sich die folgenden Handschriften alter Schauspiele, welche der populären Gattung angehören:

Las burlas de Benytico. Auf dem mit gleicher Hand beschriebenen Umschlage ist die Jahreszahl 1586 deutlich zu lesen.

El cerco y libertad do sebilla por el rey D. Fernando el Santo. Am Schlusse steht: a gloria de dios se representó en Balladolid por Villegas autor de comedias año de 1595. Es do Luis de Vonabides este original.

Comedia del tirano Corbanto. Auf dem Umschlage liest man, was ich als Curiosität anführe: Perdone Vm. señor venavides por la tardança, que no emos podido mas: aqui llevan esta comedia del Rey corvanto y la otra del Gigante Goliat, y aca queda la comedia do leandro. Procurarse a enviar antes de pasqua con el primer mensajero que ubiere, quo por no estar sacado mas de la media no se cnvia. Ella estará alla a mas tardar El Viernes u el sabado. De peñafiel a quatro de mayo de 1585 años.

S. 372. In einem ungemein seltenen Buche, welches gegen den Ausgang des 16ten Jahrhunderts geschrieben ist (die Licenz zum Druck

ist von 1600) finden sich einige dramaturgische Bemerkungen, die ich glaube hier mittheilen zu sollen. Dieselben zeigen, daß sich damals die später üblich gewordenen technischen Ausdrücke für die verschiedenen Gattungen von Schauspielen noch nicht völlig festgestellt hatten. Das Buch heißt:

Cisne de Apolo, de las oxcelencias y dignidad y todo lo que al Arte poetico y versificatorio pertenece. Los metodos y estylos quo en sus obras deve seguir el poeta. Por Luys Alfonso de Carvallo, Clerigo. Medina del Campo 1602.

Pag. 124. a. Si comprehender quisiesemos todo lo qne a la Comedia pertenece, a su traza y orden mncho avria qno decir, y seria nunca acabar el querer decir los subtiles artificios y admirables trazas de las comedias que en nuestra lengua se usan, especialmente las qne en nuestro tiempo hacen con tan divina traça, enriqueciendolas de todos los generos de flores que en la poesia se pneden imaginar. Y por que desta materia será mejor no decir nada que decir poco, solo diré lo que comun y generalmento deve tener la comedia, quo son tres partes principales en que se divide, las cuales so llaman en Griego Prothesis, Epithasis y Catastrophe, que son como en todas las cosas humanas la ascendencia, esistencia y decidencia. Aunque esas son las partes principales quo en si tiene la comedia, con todo eso se suele dividir en quatro ó cinco jornadas. Pero lo mejor es hazer tres jornadas solamente, una de cada parte de las principales. Jornada es nombre Italiano, quiere decir cosa de un dia, porquo giorno significa al dia. Y tomase por la distincion y mudança que se hace en la comedia do cosas sucedidas en diferentes tiempos y dias, como si queriendo represontar la vida de un Santo hiciesemos de la niñez una jornada, de la edad perfecta otra, y otra de la vejez.

La loa o prologo de la comedia, que otros llaman introito ó faraute, a mi opinion no es parte de la comedia, sino distinto y apartado, y asi diré aora lo que del se puede dezir. Al principio de cada comedia sale un personage a procurar y captar la benevolencia y atencion del auditorio, y esto haze en una de quatro maneras comendativamente, encomendando la fabula, historia, poeta o autor que la representa. El segundo modo es relativo en el qual se zayere y vitupera el murmurador o se rinde gracias a los benevolos oyentes. El tercero modo es argumentativo, en el qual se declara la historia o fabula que se representa, y este con razon en España es poco usado, por quitar mucho gusto a la comedia, sabiendose antes que

se representc el succsso de la historia. Llamase el quarto modo misto por particular de los tres ya dichos, llamaronle introito por entrar al principio: faraute por declarar el argumento, y aora le llaman loa por loar en el la comedia, al auditorio o festividad en qne se hace. Mas ya le podremos asi llamar, porque han dado los poetas en alabar alguna cosa como el silencio, un numero, lo negro, lo pequeño y otras cosas en qne se quieren señalar y mostrar sus ingenios, annque todo deve ir ordenado al fin que yo dixe, qne es captar la benevolencia y atencion del auditorio.

Anto es lo mismo que comedia, que dcl nombre latino acto se deriva, y llamase propiamente auto cuando ay mucho aparato, invenciones y aparejos, y farsa quando ay cosas de mucho gusto, annqne so toma comunmente por la propria compañia de los qne representan. Al fin comedia se llama escrita, auto representada, y farsa la comunidad de los reprcsentantes.

Nachträge zum zweiten Bande.

S. 54. Fletcher's Custom of the country ist, wie B. Schmidt in den Beiträgen zur Geschichte der romantischen Poesie anführt, ganz und mit Beibehaltung der Namen aus einzelnen Partien von Cervantes' Persiles zusammengesetzt, und die Scene, wo Guiomar den Mörder ihres eigenen Sohnes vor den Gerichtsdienern schützt, fast nur eine Uebersetzung aus dem spanischen Roman. Daß Shakspeare's Two Gentlemen of Verona eine Novelle in Montemayor's Diana zu Grunde liegt, kann ich als bekannt voraussetzen.

Die älteste englische Uebersetzung eines spanischen Schauspiels (abgesehen von der Celestina) ist Sir Richard Fanshaw's im Jahre 1649 erschienenes To love for love's sake, nach Querer por solo querer von Antonio de Mendoza. S. Auszüge daraus in Lamb's Specimens of english dramatic poets. Fanshaw war, um dies gelegentlich zu erwähnen, zu zwei Malen englischer Gesandter in Madrid, zuerst um 1640, dann das zweite Mal von 1663 bis 1666, in welchem Jahre er starb. Er hat auch den Pastor fido Guarini's und die Lusiade des Camoëns übersetzt. In den Original letters of his Excellency Sir Richard Fanshaw during his embassies in Spain and Portugal, London 1702, habe ich umsonst nach Notizen über das spanische Theater gesucht.

S. 96. Die Comedias de ruido wurden auch C. de caso und C. de fabrica genannt. Jenes erhellt aus dem Dia de fiesta, de Juan de Zavaleta, Coimbra 1666, Parte II pag. 95, dieses aus einer ungedruckten Schrift von Bances Candamo über das spanische Drama.

In Caramuels Rhythmica (2te Ausgabe, Campaniae 1668) finden sich einige Bemerkungen über die technischen Ausdrücke des spanischen Theaterwesens, die hier hervorgehoben zu werden verdienen:

Autor de Comedias apud Hispanos non est qui illas scribit aut recitat, sed qui Comicos alit et singulis solvit convenientia stipendia.

Compañia de Comediantes est illorum societas, qui sunt ad Comoediam agendam necessarii. Ad quorum etiam numerum spectant personae mutae, quae in obsequiis humilioribus serviunt et ipsi vocantur Mete — sillas, quia sellas in theatrum important.

Primer Papel et Segundo Papel dicitur qui agit primam, qui secundam personam. Prima persona solet esse Rex aut Regina.

Interim qui primus est inter Comicos, habet jus, ut eligat et agat personam, quam velit.

Entremes apud Hispanos est Comoedia brevis, in quâ Actores ingeniose nugantur.

Actus est id, quod hodie vocamus jornada: et jam praescripsit consuetudo, ut Comoedia nonnisi tres actus habeat et duabus horis repraesentetur.

Hodie Prologus Comoediis Hispanis praemittitur et vocatur Loa, quia profunditur in Auditorum laudes: et recitare prologum est echar la loa, quasi laudes non tam dicantur quam in Auditores profundantur.

Quid est Plaustris ferre Poemata? Sciunt qui in Hispania viderunt eas Comoedias, quas Actos del Corpus vocamus: nam scenae et proscenium per publica fora vehuntur, ut notabat Horatius.

S. 109. In allen bisherigen Schriften über das spanische Theater und so auch in der meinigen ist angenommen worden, die erste Hofbühne in Madrid sei diejenige gewesen, welche Philipp IV im Palaste von Buen Retiro errichtete. Aus einem Manuscripte der Nationalbibliothek zu Madrid Relaciones de las cosas sucedidas, principalmente en la corte, desde el año de 1599 hasta el de 1614, por Luis Cabrera do Cordova, geht aber hervor, daß schon zu Anfang des 17ten Jahrhunderts im Königlichen Schlosse oder Alcazar, welcher an derselben Stelle stand, wo heute der Königliche Palast (am Westende von Madrid, während Buen Retiro am Ostende liegt) Schauspiele aufgeführt wurden, und daß Philipp III außer der Bühne, die sich in einem der Königlichen Säle befunden zu haben scheint, noch ein Theater in den Casas del Tesoro nahe beim Schlosse errichten ließ. Die Beweisstelle hierfür lautet: Madrid a 20 de Henero 1607. Hase hecho en el segundo patio de las casas del tesoro un Teatro donde vean SS. MM. las Comedias como se representan al pueblo en los corrales, que están deputados para ello, por quo puedan gozar mejor dellas que quando se les representa en su sala, y asi han hecho al rededor galerias y ventanas donde esté la gente de Palacio, y SS. MM. irán alli de su Camora por el pasadizo quo está hecho y las verán por unas celosias.

Demselben Manuscript entnehme ich noch einige andere Nachrichten.

Madrid a 9 de Otobre 1599. Sus Magestades llegaron a Zaragoza a los 11 del pasado — — Huvo fiesta de toros y juego do cañas, y el dia de S. Mateo un torneo de a caballo en una plaza quo llaman de Nuestra Señora, donde se hizo una montaña

con ciertos repartimientos, que se representaban en ella autos y otras invenciones.

Valladolid á 9 de Febroro 1602. A los trece del pasado el Duque de Lerma hizo á Sns Majestades una grande fiesta en el cuarto dondo pasa en Palacio en ciertos aposentos y galerias quo tiene alli muy buenas — — Do alli pasaron Sus Magestades a otra sala muy bien aderezada, y delanto de los Reyes estuvieron las Dos Damas, y en el otro testero estaba el aparato de una farsa, pintada la ciudad de Barcelona al natural, donde representaron los pages del Dnque una comodia del carneval de Barcelona que dió mucho gusto á Sus Magestades.

Madrid á 28 de Junio 1614. La noche do S. Juan los Reyes gustaron mucho do la gente que salia al Prado de S. Geronimo y de lo que en aquella noche pasa en el campo. Al otro dia vinieron a la plaza de la Villa a la fiesta de toros y jnego de cañas que huvo donde el Cardenal Deste tnvo el mismo lugar que en la huerta del Duque, y annque las libreas do las cañas fueron muy bnenas, las cuadrillas pudieron jugarlas mexor: volvieronse á la huerta para ver la comedia de la Sta Juana qno es ciorta monja de exemplar vida quo huvo en nn Monasterio quo llaman de la cruz a cuatro legnas do aqui.

Die hier erwähnte Comödie wird die Santa Juana von Tirso de Molina gewesen sein.

S. 118. Unsere Kenntniß von der Scenerie der spanischen Bühnen ist so mangelhaft, daß man folgende Beiträge dazu willkommen heißen wird:

Lo que estaba muy descuidado era la decoracion del escenario y todo lo relativo á la propiedad de la representacion. Con corta diferencia se hallaba todavia en el estado en que lo pinta Cervantes, pnes las representaciones se hacian ordinariamente sin mas aparato que unas cortinas de indiana ó lienzo pintado, pendientes do una cuerda que atravesaba de una parte á otra la embocadura á diez palmos do elevacion: el foro lo formaba tambien una cortina de tafetan carmesi; y esta tenia detras otra á distancia de ocho palmos, con lo cual se figuraba cuando era necesario algun solio ó cosa semejante. Cuando se hacian comedias en que hubiese de figurarse torre, cárcel ú otro edificio de esta especie, so ponia sobre las mismas cortinas, y entónces se aumentaba un dinero el precio de la entrada, quo como queda dicho eran catorce. Sin embargo en tiempo do navidad y carnestolendas solian hacerse comedias de teatro con bastidores y máquinas, y entónces se colocaban los telones

que entre año estaban arrimados, se ponia orquesta, y se aumentaba á proporcion el precio de las entradas y palcos. La música ordinaria estaba reducida à una vihuela, que tocaba el guitarrista de la compañía. Solo en las comedias que se hacian el viérnes y habian de repetirse el domingo (porque el sábado no las habia por devocion) se añadian dos ó tres violines y un obué, con cuyo acompañamiento y el de la guitarra que tocaba el músico de compañía, y siempre salia al tablado à dar el tono, solia cantar la graciosa algunas coplas.

(El Teatro de Valencia, por L. Lamarca pag. 27.)

Scenarum mutationes Hispani superfluas judicant; quas tamen Itali esse necessarias supponentes in theatri fabricâ pro unicâ interdum Comoediâ magnam summam ducatorum impendunt. Et hic, si loquamur sincere, inconseqnenter Hispani laborare videmur: quoniam hinc leges scribendi Comoedias ab Antiquis latas fastidimus, inde scenarum mutationes esse superfluas judicamus, cum tamen haec duo non subsistant. Cur non volumus, ut nostrae Comoediae subsint Veterum legibus? Quia falsae hypothesi leges à Voteribus prolatae insistunt. Putabant ipsi Comoedias Viris tantum doctis scribi, et coram doctis tantum agi, cùm tamen certum sit et nos supponimus, illas scribi vulgo et coram numeroso vulgo representari. Et cur non volumus mutare Scenas? Quia ab earum mutatione conceptuum subtilitas, verborum elegantia et nitor prolationis non dependent. Ecco severas scribendi Comoedias leges negligimus, nam illae repraesentantur propter vulgus, qui illas leges non capit: et ecco Scenarum mutationes negligimus, nam docti, quorum est, de conceptuum et versuum nitore judicare, nt bona laudent carmina, hoc impendio non indigent. Ego hoc auderem discurrere. Seu doctis seu indoctis scribantur Comoediae, debent Scenae mutari et apparentiae quas vocant admitti: illarum enim varietate doctorum et indoctorum oculi delectantur.

(J. Caramuelis Primus Calamus. T. II qui continet Rhythmicam. Editio secunda. Campaniae 1668. pag. 708.)

S. 132. In der Bibliothek der Königlichen Akademie der Geschichte befindet sich handschriftlich die Consulta que hizieron a S. M. el Rey D. Felipe II Garcia de Loaysa, Fray Diego de Yepes y Fray Gaspar de Cordova sobre las comedias. Die Verfasser dieser Schrift tragen auf unbedingtes Verbot der Schauspiele an und sagen unter Anderem: Destas representaciones y comedias se sigue otro gravisimo daño y es que la gente se da al ocio, deleytes y regalo, y se di-

vierte de la milicia, y con los bailes deshonestos que cada dia inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comedias se haze la gente de España muelle y afeminada o inhabil para las cosas de travajo y guerra. — — Pues siendo esto asi y teniendo V. Mgd. tan precisa necesidad de hazer guerra a los enemigos de la fè y apercebirnos para ella, bien se vee quan mal aparejo es para las armas el uso tan ordinario de las comedias que aora se representan en España. Y a juizio de personas prudentes, si el Turco o xarife o Rey de Inglaterra quisieran buscar una invencion eficaz para arruinarnos y destruirnos, no la hallaran mejor que la destos faranduleros, pues a guisa de unos mañosos ladrones abrazando matan y atosigan con el sabor y gusto de lo que representan, y hazen mugeriles y floxos los corazones de nuestros Españoles, para que no sigan la guerra o sean inutiles para los trabajos y exercicios della.

Aus den Manuscripten der genannten Bibliothek publicire ich ferner noch die beiden folgenden Königlichen Verordnungen:

I. En el consejo se tieno noticia que en las Comedias y Representaciones que se recitan en esta ciudad salen mugeres a representar, de que se siguen muchos inconvenientes. Tendreys particular cuydado de que mugeres no representen en las dichas comedias, poniendoles las penas que os pareciere, aperciviendoles que haciendo lo contrario se executará en ellas.

de Madrid a cinco de Setiembre de mil y quinientos y noventa y seys años.

II. Por muy justas causas y consideraciones a mandado Su Majestad, que en todos estos reynos no pueda aver sino ocho compañias de representantes de comedias y otros tantos autores de ellas, que son Gaspar de Porras, Nicolas de los Rios, Baltasar de Pinedo, Melchor de Leon, Antonio Granados, Diego Lopez de Alcaraz, Antonio de Villegas, Juan de Morales, y que ninguna otra compañia represente en ellos, de lo cual se adbierte a Vm, para que ansi lo haga cumplir y executar ynviolablemente en todo su distrito y jurisdiccion, y si otra cualquiera compañia representase procederá contra el autor de ella y representantes, y los castigará con el rigor necessario y en ninguna manera permita que en ningun tiempo del año se representen comedias en monasterio de frayles ni monjas, ni que en el de la cuaresma aya representaciones dellas, aunque sea a lo divino, todo lo

cual hará guardar y cumplir. Porque de lo contrario se tendrá Su Magestad por deservido.

de Valladolid 20 y seis de Abril de 1603 años.

In den schon citirten Relationen von Luis Cabrera de Cordova liest man:

Madrid, 16 de Henero 1599. Aviase proveido á instancia de los Hospitales, que se representasen comedias por la mucha necesidad que padecian los pobres sin el socorro que desto les venia, pero el Confesor de S. M. lo ha resistido de manera que se ha mandado revocar la orden dada.

Madrid, 17 de Abril 1599. Tambien se ha dado licencia para que de aqui adelaute se hagan comedias en los Teatros como las solia haver, las cuales dicen que se comenzarán a representar desde el lunes.

S. 135. In dem Tratado de las Comedias en el cual se declara si son licitas y si hablando en todo rigor será pecado mortal el representarlas, el verlas y el consentirlas, por Fructuoso Bisbe y Vidal Doctor en ambos derechos, Barcelona 1618 wird auf's heftigste gegen die schlechten und sittenlosen Comödien geeifert, zu welchen, wie es scheint, alle damals beliebten gezählt werden. Ergötzlich ist daraus folgende Stelle pag. 54 b: El principio que tuvieron en Alemania las heregias fué por estas tales comedias; comenzaron poco a poco a introducir representaciones de clerigos amancebados, religiosos disolutos, monjas libres y desembueltas y casamientos de religiosos con religiosas. Con esto comenzaron a desestimar las personas, y viniendo con las continuas representaciones a hacer los oidos á esto, vinieron despues a hacer de veras lo que al principio representavan de burlas, y asi se casaron publicamente religiosos con religiosas con gravisimo escandalo y se vino a desestimar la religion y entrarse con esto otras heregias, que era lo que el demonio pretendia.

S. 140. Mesonero Romanos in seinem vortrefflichen, durchweg auf sorgfältige Forschung gestützten Aufsatze Las casas y calles de Madrid (im Semanario pintoresco) sagt:

„Auf beiden Volkstheatern von Madrid ohne Unterschied, eben so wie auf den prächtigen Bühnen des Buen Retiro, des Palastes und der Lustschlösser el Pardo und la Zarzuela glänzten zu ihrer Zeit die volksthümlichen Musen von Lope de Vega, Tirso, Moreto und Calderon; der Erstere jedoch pflegte das Theater de la Cruz vorzuziehen, ebenso wie König Philipp IV., der den Vorstellungen in demselben incognito beizuwohnen pflegte, indem er seinen Weg über die Plazuela del An-

gel und durch das anstoßende, jetzt dem Theater incorporirte Haus nahm, welches, nach unseren Notizen, D. Geronimo Villaizan bewohnte; auf derselben Bühne spielten die gefeierte Maria Calderon, die nicht minder berühmte Amarilis (Maria de Córdoba) so wie die Antandra (Antonia Granados). D. Rodrigo Calderon, der Herzog von Lerma und andere Magnaten zogen dagegen vor, das Principe zu besuchen, wo sie ein Aposento mit Gitter hatten. Die späteren Bühnencelebritäten Maria Lavenant und Maria del Rosario Fernandez (la Tirana) spielten fast immer im Principe.

S. 154. In einer Sammlung von Briefen des Lope de Vega an den Herzog von Sessa, welche Don Agustin Duran aus dem Autographon abgeschrieben und mir freundlichst mitgetheilt hat, findet sich Folgendes:

Yo naci en Madrid pared en medio de donde puso Carlos V la soberbia de Francia entre dos paredes, y siempre que se ofrezca ocasion hará su nieto lo mismo á ejemplo de su Padre, pues de él y de S. Quentin no se podrá olvidar las veces que entrare en San Lorenzo.

Nach Mesonero Romanos, dem gründlichsten Kenner aller Localitäten von Madrid, wurde Lope de Vega in der Calle Mayor und zwar in dem, jetzt modernisirten, Hause Nr. 7 und 8 der alten, Nr. 82 der neuen Zählung, Manzana 415, geboren. Da dieses Haus nahe bei der ehemaligen Puerta de Guadalajara und der Plazuela de la villa liegt, wo Franz I in dem Hause der Familie Lujan gefangen saß, so ist die Uebereinstimmung mit Lope's eigener Angabe vollkommen. Es verdient bemerkt zu werden, daß dieses Geburtshaus unseres großen Dichters demjenigen, welches Calderon während des größten Theiles seines Lebens bewohnte, schräge gegenüber liegt.

Die erwähnte Briefsammlung, gegen deren Aechtheit schon deshalb kein Zweifel aufkommen kann, weil Duran sie nach der eigenhändigen Schrift Lope's copirt zu haben versichert, welche aber auch die sichersten inneren Merkmale der Authentie an sich trägt, enthält zwar vieles Unerhebliche, jedoch auch Einiges, was zur Ergänzung und Berichtigung von Lope's Biographie dienen kann. Das Wichtigste ist die Stelle aus einem Schreiben, datirt Madrid den 6ten Juli 1611: Aqui paso, Señor Excelentisimo, mi vida con este mal importuno de mi muger, egercitando actos de paciencia, que si fuesen voluntarios como precisos no fuera aqui su penitencia menos que principio del purgatorio; so wie eine andere vom 7ten Septembee 1611, worin der Briefsteller dem Herzog meldet, seiner Gattin Juana gehe es nun besser. Es

ergiebt sich hieraus, daß Lope nicht so früh in den geistlichen Stand getreten sein kann, wie Navarrete angibt und ich nach ihm wiederholt habe. Zwar ist mir der Zweifel aufgestiegen, ob nicht in dem Datum der Briefe bei der Abschrift ein Fehler vorgefallen sei, allein ich finde nach sorgfältiger Erwägung, daß andere Umstände für die Richtigkeit desselben zeugen. Denn wir wissen aus Montalvan, daß die zweite Gattin unseres Dichters erst nach dem Tode seines Sohnes Carlos starb; nun widmete aber Lope seine Pastores de Belen, deren erste Ausgabe 1612 erschien (die Druckerlaubniß ist vom November 1611), diesem Knaben und es ist nicht anzunehmen, daß, wenn derselbe beim Erscheinen des Buches oder wenigstens bei dessen Redaction zum Druck nicht mehr gelebt hätte, die Widmung ohne einen klagenden Zusatz geblieben wäre. Es kommt noch hinzu, daß in einem Schreiben vom 4ten August 1604 gesagt wird, Juana befinde sich in hoffnungsvollen Umständen; da wir überall nur von zwei Kindern lesen, die Lope mit seiner zweiten Gattin gezeugt (Marcela und Lope der jüngere waren Früchte eines anderen Liebesverhältnisses) und da die Geburt der Tochter Feliciana mit dem Tode der Mutter zusammenfiel (Epistola de Belardo a Amarilis), so muß geschlossen werden, das in der zweiten Hälfte von 1604 geborene Kind der Juana sei eben dieser Carlos gewesen. Der letztere starb nach Montalvan in seinem siebenten Jahre, sein Tod kann daher nicht vor 1611 Statt gefunden haben, und, nimmt man den Spätherbst des genannten Jahres (als die Pastores de Belen schon unter der Presse waren) als Zeitpunkt dafür an, so muß Juana mindestens noch bis gegen 1612 gelebt haben. Lope kann mithin damals wohl schon Mitglied frommer Congregationen gewesen sein, aber die Priesterweihe kann er erst später empfangen haben.

In dem zuletzt angeführten Schreiben, welches ich hier folgen lasse und welchem ich aus den anderen Briefen das anreihe, was für die Geschichte von Lope's Leben oder die des Theaters einiges Interesse hat, beachte man die Stellen über Cervantes, die wirklich auf eine bedeutende Spannung zwischen den beiden großen Männern schließen lassen:

Toledo den 4ten August 1604. Yo tengo salud y toda aquella casa. Doña Juana está para parir, que no hace menores los cuidados. Toledo está caro pero famoso, y camina con propios y estraños al paso que suele, las mugeres hablan, los hombres tratan, la Justicia busca dineros, no la respetan como la entienden, representa Morales, silvale la gente: unos caballeros están presos, porque eran la causa de esto: pregonóse en el patio que no pasase tal cosa, y asi apretados los Toledanos por no silvar se peen, que

para el Alcalde mayor ha sido noble desacato, porque estaba este dia sentado en el patio. Aplacó esto por que hizo la Rueda de la fortuna, comedia en que un Rey aporrea á su muger y acuden muchos à llorar este paso como si fuera possible. — — — — — — De Poetas no digo. Muchos en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe á D. Quixote. Dicen en esta Ciudad que se viene la corte para ella. Mire V. por donde me voy á vivir à Valladolid, porque si Dios me guarda el seso, no mas cortes, coches, caballos, Alguaciles, musicos, rameras, hambres, hidalgias, poder absoluto y sin P.... disoluto, sin otras sabandigas que avia ese Oceano de perdidos y escuela de desvanecidos — — — no mas, por no imitar a Garcilaso en aquella figura Correctionis quando dijo.

A satira me voy mi paso a paso,

cosa para mi mas odiosa, que mis librillos a Almendares y mis comedias a Cervantes. Si alla murmuran de ellas algunos que piensan que las escribo por opinion, desangañeles Vm y digales que por dinero.

Brief ohne Datum: Estos dias he escrito un libro que llamo Pastores de Belen, prosas y versos divinos à la traza de la Arcadia. Dicen mis amigos, lisonja aparte, que es lo mas acertado de mis ignorancias, con cuyo animo le hé presentado al Consejo y le imprimiré con toda brebedad, que ha sido devocion mia, y aunque de materia sagrada, tan copiosa de historia humana y divina, que pienso será recibido igualmente.

Brief ohne Datum: No hay acá cosa nueva mas de que el gran Morales vino, y anoche estaban Pastrana etc. á la Señora Josefa Vaca descolorida y pavida y menos arrepentida. Hicieronles bayles, vilos desde la calle por la reja, y habiendo dicho Victor respondió dentro Pastrana: Esto habiamos de decir nosotros, y llovieron albricias de boca por todo el aposento.

Carlos anda con calzones, dice que desea que V. E. le vea.

Toledo den 3ten September 1605. Mi Jerusalen enviéla a Valladolid para que el consejo me diese licencia. Inprimirèla muy a prisa y el primero tendrá V. E. Es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene mas poder el apetito y corazon.

Lerma den 19ten Oktober 1613. Ya Señor Exmo estamos de partida para Ventorilla. El miercoles se hará en aquel Jardin, si quiere el agua, la comedia de estos caballeros y luego tomaré

yo, si Dios fuese servido, el camino de mi casa para servir a V. E. como deseo — — — Muy metidos andamos en hacer Dragones y serpientes para este Teatro: pudiera ahorrarse la costa con darnos algunas de estas Señoras mondongas. No sé como ha de salir, que ha entrado el agua y en este tiempo no cesa facilmente y en Jardin no es a proposito — — De Madrid me han escrito que por pregon publico se ha prohibido que las mugeres no vayan á la comedia, no se que se murmura aqui acerca de la causa.

Meine Annahme, daß Lope erst nach der Rückkehr von seinem Zuge gegen England sich mit Isabel de Urbina vermählt, findet Unterstützung in folgendem, sonst unbedeutendem Geschichtchen, das er in einem Briefe ohne Datum erzählt; denn läßt sich wohl denken, daß er im entgegengesetzten Falle dergleichen von sich berichtet haben würde?

Quiero contarle á V. E. un cuento, y es que llegando yo mozuelo á Lisboa quando la Jornada de Ingalaterra se apassionó una cortesana de mis partes y yo la visité lo menos houestamente que pude. Dile unos escudillos, reliquias tristes de las que habia sacado á una vieja madre que tenia, la qual con un melindre entre puto y grave me dijo asi: Ne me pago quando me huelgo.

Brief ohne Datum. No sé si es sobra de tiempo ó falta de gusto juntar V. E. estos papeles que me escribe, pero de cualquiera suerte quisiera que fuersn, ya que ignorancias mias, en su original por lo menos, porque aunque tengan los nombres no serán mias, pues de partos y adulterios ya no tendrán la 1ª forma que yo les di eu sus principios. Liñan hizo algunas y yo las vi: del Cid eran dos, una de la cruz de Oviedo y otra que llamaban la Escolastica, de Brabonel tambien y de un Conde de Castilla: no sé que escribiese otras. Do Lupercio huvo algunas tragedias, pienso que buenas, lo que permitió aquel siglo, eu que ni los ingenios eran tantos, ni los ignorantes tan atrevidos. — — — — — — Se entretuviera mucho V. E. viendo tanto representante con el luto en los estómagos que es cosa lastimosa. Todos se han venido aqui, que como es el corazon este lugar no hay parte necesitada que no le pida favor.

Beachtenswerth ist noch, daß Lope, wie aus den Daten von anderen dieser Briefe hervorgeht, sich am letzten Juni 1610 und vom 15ten bis 22sten März 1611 in Toledo aufhielt. — Eine zweite Sammlung eigenhändiger Briefe des Lope de Vega an den Herzog von Sesa besitzt der Marques de Pidal.

S. 173. In Bezug auf Lope's Familienverhältnisse verdient folgende Stelle der Dedication des Valor de las mugeres (gedruckt 1623

im 18. Band seiner Comödien) Aufmerksamkeit: **Marcela es ya monja descalça. Lope está en Sicilia con el excelentisimo Marqnes de Santa Cruz mi Señor y mi protector.**

S. 178. Don Agustin Duran besitzt ein von Lope's eigener Hand vollgeschriebenes Heft, welches Schriftstücke der verschiedensten Art enthält, unter anderen auch eine Anzahl bisher nicht publicirter lyrischer Poesien. Dieselben zeigen viele durchstrichene Zeilen und zahlreich angebrachte Aenderungen und Verbesserungen. Besonders merkwürdig ist ein in diesem Heft befindlicher, ziemlich ausführlicher Plan zu einer Comödie **La palabra vengada.**

S. 197. Das Haus, welches Lope de Vega während des größten Theils seines Lebens bewohnte, lag in der **Calle de Francos** (jetzt **Calle de Cervantes** genannt) **Manzana 227, Nr. 11** der alten, 15 der neuen Zählung. Bis vor Kurzem war dasselbe noch ganz in dem alten Zustande vorhanden, auch sah man noch den kleinen Hof mit dem Gärtchen, von dem Montalvan spricht, aber unlängst ist es ganz niedergerissen worden. Die Straße, welche heute **Calle de Lope de Vega** heißt (ehemals **Calle de Cantarranas**), führt diesen Namen mit Unrecht; in ihr lag das Kloster der Barfüßerinnen, in welches Lope's Tochter Marcela und die natürliche Tochter des Cervantes, Dona Isabel, als Nonnen eintraten.

S. 189. Den Ruhm und die allgemeine Verehrung, deren Lope de Vega genoß, schildert sehr lebhaft Leon Pinelo in seinen noch ungedruckten Annalen von Madrid:

Llegó a conseguir tanta estimacion para con todos, que se pneden advertir de esto tres raras circunstancias qne de otro ninguno se dicen: la primera que no buvo en España Grande, Titulo, Prelado, Caballero, Ministro, Religioso ni hombre de calidad, letras y partes, que no le buscase y si se ofrecia no le diese con mucho gusto su lado y sn mesa. Y de fuera de España le comunicaron todos los grandcs ingenios y hasta el Pontefice Urbano octavo de feliz memoria qne no havia persona de cualquier babilidad ingenua en toda Europa de quien no tuviese particular noticia. La segunda circunstancia fué la estimacion que le dió el Pueblo donde quiera qne estuvo y particnlarmente en esta corte, donde en oyendole nombrar los que no le conozian se paravan en las calles a mirarle con atenzion y otros que venian de fuera luego le buscavan y a vezes le visitavan solo por ver y conocer la mayor maravilla que tenia la Corte y muchos le regalavan y presentavan alhajas sin mas titulo que el de ser Lope de Vega y si llegava a comprar cnalquiera cosa

de mucha ò poca calidad en saviendo que era Lope de Vega, se la ofrezian dada o se la vendian con toda la cortesia y baja de valor que les era posible, la terzera es notable que dieron en Madrid mas de veinte años antes que muriese en dezir por adagio a todo lo que querian zelebrar o alavar por bueno que era de Lope; los plateros, los pintores, los Mercaderes, hasta las vendederas de la Plaza por grande encarezimiento pregonavan fruta de Lope; y un autor grave que escrivio la historia del Señor D. Juan de Austria, para levantar de punto la alavanza dijo de uno que era Capitan de Lope, y una Muger viendo pasar su entierro que fué grande, sin saver cuyo era, dijo que aquel era entierro de Lope en que acertò dos vezes.

Nachdem Leon Pinelo ausführlich das Leichenbegängniß Lope's geschildert, sagt er unter dem Jahre 1636:

En este insigne Ingenio tuvieron principio las Comedias en la forma que hasta oy permanezen y con su muerte han ydo descaeziendo de modo que el Doctor Montalvan en el año de 1632 pone setenta y siete Poetas de que refiere los nombres y los mas escrivian Comedias, oy no podremos señalar quatro que se apliquen a esta ocupazion y asi se van despoblando los Theatros y desaciendo las Compañias de la farsa

S. 190. Die Spongia des Torres Ramila scheint spurlos verschwunden zu sein, doch kann die Gegenschrift des Francisco Lopez de Aguilar einen Begriff von deren Inhalt geben. Die letztere (von äußerster Seltenheit) ist als Specimen der damaligen Kritik nicht uninteressant und ich will deshalb Einiges daraus ausziehen. Der Titel ist: Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila nuper evulgatae. Pro Lupo a Vega Carpio, Poetarum Hispaniae principe. Auctore Julio Columbario B. M. D. L. P. Item Oneiropaegnion et varia Illustrium Virorum poemata. In laudem ejusdem Lupi a Vega V. C. Tricassibus Sumptibus Petri Chevillot. Anno 1618. Ramila hatte, den Lope anredend, gesagt: Quantos comoediarum acervos aspero summo histrionibus recitandos commisisti, in quibus plerumque ineptire soles. Der pseudonyme Columbarius (d. i. Aguilar) antwortet hierauf: O urbanam hominis frontem! qui sic Apollinem nummorum dispensatorem credit, ut alumnis suis cum poeseos splendore divitias putet erogare? Falleris graviter, si credis, Musas etiam de egestate cogitare et ut poeticae facundiae ita divitiarum thesauros dominio suo coercere. Pauci certe sunt (in Hispania praecipue) qui carminibus suis e magnatum domibus fortunam deduxerint.

Ramila's Angriff lautete: Bellorophonti quotidie admoves soccos et cursitando defatigari non cessas, ut doctissimus in te scripserat Cordubensis, cujus admiranda posteritati carmina canis potius quam canus allatras et mordes in theatro; woranf Aguilar entgegnet: sciscitari parum a te lubet, quando ullos Gongorae versus Lupus noster censoria virgula notaverit? Quando ipsum in theatro traduxerit? Intonuerat in illum foedis vocibus et magnos viros in Lupi odium concitarat, do ipsius versibus nulla non muginabatur et per suae (ut ita loquar) dicacitatis emissarios libellos volaticos evulgarat, cum ne verbum quidem ullum respondisset Vega, majoris animi esse ducens sola se modestia vindicaro.

Von Ramila war dem Lope Unkenntniß des Lateinischen vorgeworfen worden, was dem Vertheidiger des letzteren Anlaß zu folgender Diatribe gibt: O ineptam criminandi licentiam et absurdum invidiae commentum, ei Romanae linguae inscitiam objicere, qui toties diversis Galliae, Italiae aliarumquo nationum hominibus scripsit, toties incredibili styli suavitate respondit. Qui toties non vulgati saporis versus Ibericae Musao intertexuit, toties Heroum Hispanorum facta Latino carmine celebravit. Testes vos facio, celebres tota Hispania Academiae, quae alumnum vestrum luco palam publicis honoribus decorastis. Ferner hatte Ramila gesagt, daß es der Jerusalen an Einheit des Helden fehle und daß darin das Andenken des Königs Alfonso durch ihn entehrende Erdichtungen geschändet werde; er hatte die Angelica, die Arcadia, die Dragontea lächerlich gemacht u. s. w. Die Erwiderung des Columbarius auf alle diese Angriffe bewegt sich sehr in Allgemeinheiten. Beachtenswerther, aber voll der übertriebensten Lobeserhebungen des Dichters, ist was sodann ein gewisser Alfonso Sanchez im Anhange zu der citirten Schrift vorbringt. (Magistri Alphonsii Sanctii, Viri eruditissimi et Sacrae linguao in Complutensi Academia Professoris publici Primarii Appoudix ad expostulationem Spongiae.) Er stellt die Sätze auf:

Artes a natura profectas.

Licero prudenti doctoquo, in repertis artibus mutare plurima.

Non debero naturam ubique servare artem aut legem, sed dare.

Lupum novam poematis artem condere potuisso.

In Lupo omnia secundum artem quod ipse sit ars.

Lupum veteres omnes poetas natura supcrasse, und sucht dieselben in Form einer akademischen Disputation mehr durch Declamationen als durch Argumente auszuführen. Hier einiges Einzelne aus dem Enkomium:

Ille (Lupus) excusat comoedias ita inventas prosequutum, ne a more patrio discederet, non esse tamen veteri more a se compositas. Sed quid ad te, magne Lupe, comoedia vetus, qui meliora multa saeculo nostro tradideris, quam Menandri, Aristophanes et alii suo. Est in pretio antiquitas, quia prima, et longinquitas parit venerationem. Sed sted illis sua laus sine fraude, tibi gloriam immortalem praesentia saecula impartiantur, futura servent. — — Scriptum reliquit Cicero, illum esse bonum Oratorem, qui multitudini placet. Consule ergo multitudinem, nemo discrepat, omnes uno ore id optimum, quod Lupus dixerit, id pro lege normaque poematis. Hic siste parumper et admirandam famam, gloriamque singularem contemplare, quam nèmo mortalium, ut opinor, est adeptus. Omnis conditionis sexus, omnis et aetas, cum quid optimum probat, id a Lupo esse dicit. Optimum est aurum, argentum, esculenta, poculenta et si quae ad usum humanae naturae alia, elementa denique ipsa a Lupo; rebus inanimatis vulgus nomen Lupi indidit, detulit illi sceptrum plebs, boni libentes, mali inviti regnum attulerunt, jure ergo regnat inter poetas

— velut inter ignes
Luna, minores.

Sic ergo ut Rex jus dicit poetis, ipse supra jus poetarum, ipse sibi ratio normaque poematis, quod sibi visum id ratum firmumque esto. Si quid tibi ab illo factum dictumve in poemate contra jus, fasque poeseos esse videtur: non assequeris, causa latet, ille novit, tu pare illius imperio, sic Rex jubet, jus regni est jura dare, non accipere. Hoc tibi suadeas, tantam gloriam in scribendo assequutum, quantam nemo unquam superioribus seculis, sive de literis sive de armis sit sermo, comparavit. — Lupus rebus omnibus quae meliores esse probantur, nomen imposuit suum, et hunc dubitas novam poeseos artem posse condere? id modo flagitat natura, postulat saeculi conditio, res denique poscunt. Ciceronis orationes hodie in admiratione habemus, si tamen a diis manibus venisset Cicero et in Complutensi theatro unam ex illis repeteret, prae molestia omnes dilaberentur. Quia natura rerum ingenia hominum priscia illa fastidiunt, nova ergo invenienda, sequendum quo natura, ne descramur. Tempore quo Mena floruit ipse fuit Hispanus Ennius, Pacuvius et Livius, ecce vetus poema. Sequitur Garcias Lassus, qui poema excoluit, sylvas, bucolica et amores induxit, en medium. Postremo Lupus, en novum, et noster Maro Ovidiusque; sic eum libet appellare, non Terentium; Natura Maro et Ovidius est. — Si Epici poematis nobis artem reliquisset

Maro, non sequeremur? At quia Lupus dat respuemus? An fecundius illi ingenium, quia e Latio, isti non ita, quia ab Hispania? Profecto hic apud nos multo magis floret, quam Maro et Ovidius apud Romanos floruerunt; ingrata patria, quae exteros adorat, cives suos debito frandat honore. — Non solum ergo novam artem posse tradere ad poemata judico, sed omnibus eum tanquam artem et poetices omnis regulam praeponerem, quem sequi imitarique deberent. Quae enim facit, ea hodie natura, mores et ingenia poscunt, ergo arte fecit, quia sequitur rerum naturam. Contra si ad regulas veterumque leges Hispano componeret, contra naturam rerum et ingenia faceret. — Restat ergo apnd Hispanos Lupum nihil sine arte, imo omnia artificiose prudenterque scribere, ipsumque sibi et aliis artem esse.

Den Schluß bildet folgender pomphafte Hymnus: Facilis est in faciendo versu Ovidius et dulcis, nullumque reperies apud Latinos suaviorem et ad poeticen habiliorem. At in his non sequitur Lupus noster, sed praecedit, in facilitate par, in suavitate praestantior, in natura superior, in dissolutionibus nulli comparandus, in translationibus et allegoriis admirabilis, in omnibus quae pertinent ad artem, quam natura postulat. Ipse videtur natura ipsa eloquens, quae se exprimit, in plurimis inimitabilis, in multis quem imitari non possis, quod supra ingenia. Corpus vero poematis sic ornat, componit et illustrat, ut nihil a symmetria et pnlchritndine discrepet, imo sic aptat, ut non ab hnmano ingenio, sed ab ipsa natura profectnm esse videatur. In latinis paucos reperies illi pares in aliquibus, in omnibus neminem. In Graecis multo plures. Est in Latinis Maro divinus, hujus tamen Aeneidam ad Jerusalem Lupi appone. Grandis est in illa Maro, grandior in ista Lupus. — In Latinis non est cnm quo Draconteam ant Angelicam componas. — — — Sed quid plura pro Lupo tota acclamante et consentiente rerum natura, mirante saeculo! Non omnes ad omnia nati. Ille soluta claruit oratione, astricta alter, et alii quidem ad Heroica, alii ad Dithyrambos nati: sicut in disciplinis alii Theologi, Philosophi et Medici, Mathematici alii, non enim in omnibns omnia. At in Lupo tam admirabile ingenium et ad omnia facile, ut qui modo in uno genere floreat, in altero regnare videatur. Sic in omni poemate est Lupus, et omnia poemata in Lupo exculta perfectaque. Quare procnl livor et invidentia, quamvis invidiosus existat, quia extra omnem aut supra invidentiam est Lupus. Soli ne invideant astra, lumen accipiant et sileant. Nam simul ac Sol iste Hispaniae affulsit nostrae, nulla visa sunt astra poetarum nisi noctu. Vive diu,

Vir Celtiberis non tacendo gentibus,
Nostraequo laus Hispaniae.
Te Musarum chorus adoret, Apollo illis praesidere te annuat, et in magno deorum concilio aurea sede juxta se Jupiter assidere jubeat inter duas perpetuas comites, Minervam et Venerem, Gratiis, Musis, deabus acclamantibus. Dicite Io Paean!

Von der bis zur Abgötterei gesteigerten Verehrung, die Lope'n von seinen Bewunderern gezollt wurde, gibt auch der Index der Inquisition von 1647 Zeugniß. In demselben wird eine Schrift: Symbolo de la fé quo han de tener á la poesia apostata do ella angeführt, welche beginnt: Creo en Lope de Vega todo poderoso, Poeta del cielo y de la tierra etc.

S. 209. Ein Jahr bevor der erste Theil von Lope's Comödien in Valencia gedruckt wurde, erschien zu Lissabon folgender ungemein seltene Band:

Seis Comedias do Lopo do Vega Carpio, cuyos nombres dellas son estos:

De la destruicion de Constantinopla.
De la fundacion de la Alhambra de Granada.
Do la libertad de Castilla por el Conde Fernan Gonzalez (en lengua antigua).
Las haçañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia.
De los amigos enojados y verdadera amistad.
Del perseguido.

En Lisboa por Pedro Crasbeeck. Año de 1603. A costa de Francisco Lopez.

(Die erste dieser Comödien wird hier fälschlich dem Lope zugeschrieben; sie ist von Gabriel Laso de la Vega. Da unser Dichter im Prolog zu seinem Peregrino (zuerst gedruckt 1604) sagt: Agora han salido algunas comedias, que impressas en Castilla dizen quo en Lisboa, y asi quiero advertir a los quo leen mis escritos con aficion (que algunos ay, sino en mi patria, en Italia y Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la embidia) que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, so ist zu vermuthen, daß er sich auf diesen Band bezieht, und spricht die Präsumtion überhaupt gegen die Aechtheit der darin enthaltenen Schauspiele, von denen er in der bekannten, dem Peregrino vorgedruckten Liste nur den Perseguido anerkennt. Uebrigens habe ich Grund, die Existenz noch eines anderen, in Lissabon oder Sevilla 1603 gedruckten Bandes von Comedias de Lope de Vega zu vermuthen, welcher unter anderen die Stücke Acertar er-

rando (auch El embajador fingido betitelt), la Ciudad de Dios und los Amigos enojados (auch la amistad mas verdadera betitelt) enthalten muß.

Minder selten ist folgender Band:

Quatro Comedias famosas de D. Luis de Góngora y Lope de Vega, recopiladas por Antonio Sanchez. Madrid 1617. Enthält:

Las firmezas de Isabela, de Góngora.

El zeloso de si mismo, de Lope (identisch mit la Pastoral de Jacinto).

Los enredos de Benito, de Lope.

El lacayo fingido, de Lope.

Drei Loas von Lope de Vega sind zusammengedruckt unter dem Titel:

Tres Loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta oy han salido. Aora nuevamente impresas en Sevilla por Pedro Gomez de Pastrana á la carcel real. Año de 1639.

In dem Catalog spanischer Comödien von Juan Isidro Fajardo, der sich handschriftlich auf der Nationalbibliothek zu Madrid findet (Titulos de todas las Comedias que en verso Español y Portugues se han impreso hasta el año de 1716) heißt es: Tambien se le dan á Lope la parte llamada 26 impresa en Zaragoza 1645, la parte 27 impresa en Barcelona 1633, y la parte 28 impresa en Zaragoza 1639, si bien estas tres partes 26, 27, 28 se hallan por extravagantes y solo corrientemente se dicen 25 partes de Lope. Daß wirklich diese drei Bände, und sogar noch ein 29ster existiren, ist mir von Don Agustin Duran bestätigt worden, der dieselben in früheren Jahren gesehen zu haben versichert. Obgleich meine Bemühungen, vollständige Exemplare derselben aufzufinden, vergeblich gewesen sind, so glaube ich doch Bruchstücke davon entdeckt zu haben. Es findet sich nämlich auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna, Tomo 133 der dortigen Sammlung gedruckter Comödien, ein Band, welcher folgende, sämmtlich dem Lope de Vega zugeschriebene Schauspiele enthält:

Celos con Celos se curan (ist von Tirso de Molina).

La madrasta mas honrada.

Los Novios de Hornachuelos; representóla T. Fernandez.

El médico de su honra, representóla Avendaño.

Lanza por lanza de Luis Almanza, representóla Avendaño (2 partes).

El sastre del campillo, represeutóla Manuel Vallejo.

Allá darás rayo, representóla Manuel Vallejo.

La selva confusa, representóla Mannel Vallejo.

Julian Romero, representóla Antonio do Prado.

Los Vargas de Castilla.

Der genannte Band trägt keinen Gesammttitel und die drei ersten darin befindlichen Stücke sind Sueltas, dagegen haben die folgenden von El médico do su honra an bis zum Schlusse fortlaufende Pagination von Seite 1 bis Seite 146; es entsteht daraus die, beinahe zur Gewißheit gesteigerte Vermuthung, daß dieselben einem der erwähnten, bisher unbekannten Theile von Lope's Comödien angehören und zwar (da Fajardo zu dem Titel El médico de su honra, de Lopo de Vega, hinzusetzt: está impresa en la parte veinte y siete extravagante de Lope, Barcelona 1633) dem 27sten. Ueber diesen Arzt seiner Ehre, welcher verschieden von dem des Calderon ist, sehe man die Zusätze zum dritten Bande.

Andere Fragmente der in Rede stehenden Partes extravagantes scheinen vorhanden zu sein in den beiden folgenden, auf der Offuna'schen Bibliothek befindlichen Bänden von Comödien, die dem Lope zugeschrieben werden:

Tomo 132, welcher enthält:

En la mayor lealtad mayor agravio y favores del cielo en Portugal (representóla Christóval de Avendaño).

El Conde D. Pedro Belez. La fortuna adversa del Infante D. Fernando de Portugal	paginirt Seite 95 bis 145.
Nuestra Señora de la peña de Francia. El Leon Apostolico y Cautivo coronado. El esclavo fingido. D. Manuel do Sosa y naufragio prodigioso y el principe trocado.	paginirt Seite 171 bis 270.

El buen vezino, paginirt Seite 204 bis 221.

El prodigio de Etiopia.

La vitoria de la honra.

El valor perseguido y traicion vengada.

Engañar a quien engaña.

Tomo 131, welcher enthält:

Los vandos do Sena, paginirt 114 bis 138.

Querer mas y sufrir menos.

Nardo Antonio Vandolero, paginirt 235 bis 254.

El engaño en la verdad.

El principo despeñado.

Las sierras do Guadalupe.

Amar como se ha de amar, representóla Suarez.

El nacimiento del Alva.

Meine Vermuthung bezieht sich, wie von selbst erhellt, auf die Stücke, bei denen ich die Pagination angegeben habe (los vandos de Sena sind jedoch aus dem 21sten Bande). Dasselbe gilt von zwei Comödien eines Bandes der Nationalbibliothek zu Madrid, der den Titel führt:

Doze Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte veynte y nueve. En Guesca, por Pedro Luson. Año 1634.

Dieser Titel ist den Comödien, welche ursprünglich offenbar nicht zusammengehören, in Folge einer Buchhändlerspeculation vorgesetzt worden. Die einzelnen Schauspiele des Bandes sind:

La paloma de Toledo, representóla Avendaño, paginirt Seite 121 bis Seite 140.

Querer mas y sufrir menos, paginirt Seite 58 bis 81.

Los martires de Madrid.

La prospera fortuna de D. Bernardo de Cabrera.

La adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera.

Las mocedades do Bernardo del Carpio.

Pusoseme el Sol, salióme la luna.

(Alle diese Stücke werden hier dem Lope beigelegt, aber das letzte ist in Wahrheit von Claramonte.)

El cerco del peñon, de Luis Velez de Guevara.

El cautivo venturoso, de Francisco de Barrientos.

Un gusto trae mil disgustos, de Montalvan.

El hombre de mayor fama, de Mira de Mescua.

Auf der nämlichen Bibliothek befindet sich noch ein Band mit dem Titel:

Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros Autores. Segunda parte. En Barcelona por Geronimo Margarit, año de 1630.

Derselbe besteht aus Sueltas, denen der Titel durch einen Buchhändlerstreich hinzugefügt ist, welche indessen, weil theilweise sehr selten, hier angeführt werden mögen:

Mas merece quien mas ama, de Antonio de Mendoza.

Las dos vandoleras, dc Lope de Vega.

Olvidar para vivir, de Miguel Vermudez.

El hijo por engaño y toma de Toledo, de Lopo.

La locura cuerda, de Juan de Silva Correa.

Los Medicis de Florencia, de D. Diego de Anciso. Representóla Cebrian.

El burlador de Sevilla, do Tirso. Representóla Roque de Figueroa.

Marina la porqnera, del bachiller Andres Martin Carmona.

La desdichada Estefania.
El pleito por la honra. } de Lope.

Deste agua no beveré, de Andres de Claramonte, representóla Antonio de Prado.

Lusidoro Aragones, de Juan de Villegas.

Von mir bekannt gewordenen seltenen und vermuthlich nur noch in sehr wenigen Exemplaren vorhandenen Einzeldrucken Lope'scher Comödien verzeichne ich noch die folgenden, welche Don Agustin Duran entweder im Original oder in davon genommenen Copieen besitzt:

El mayor prodigio ó el purgatorio en vida.

El Jardin de Vargas (auch la gata de Marirramos betitelt.)

Los nobles como han de ser.

El enemigo engañado.

Enmendar un daño a otro.

Mas valeis vos Antona que la corte toda.

El merito en la templanza y ventura por el sueño.

El niño diablo.

El Labrador del Tormes.

La ciudad sin Dios.

La competencia en los nobles.

Engañar a quien engaña.

El engaño en la verdad.

Los yerros por amor.

Mas mal ay en la aldeguela que se suena (auch el hijo de la Molinera und el Gran Prior de Castilla genannt und unter dem Titel el hijo de la Molinera dem Villegas zugeschrieben).

Pedro de Urdemales (auch dem Montalvan zugeschrieben, ist aber von Lope).

El Palacio confuso (dem Mescua zugeschrieben, ist aber von Lope).

El hijo de los leones.

Las burlas veras.

Dos agravios sin ofensa.

La horca para su dueño.

Guerras de amor y de honor, 1a parte.

El gran Cardenal de España, D. Gil de Albornoz, 1a parte.

Ventura y atrevimiento.

La ventura en la disgracia.

La defensa en la verdad.

Von den mir bekannt gewordenen Handschriften Lope'scher Comö-

bien verzeichne ich hier zunächst diejenigen, welche das Datum ihrer Abfassung tragen und entweder Autographe von Lope's eigner Hand oder wohl beglaubigte Abschriften von solchen sind:

El Favor agradecido, Tragicomedia. Autograph im Besitz Duran's. Datum: En Alba 29 de Octubre 1593.

El maestro de dançar. Autograph. Auf dem letzten Blatte steht: lliçe esta comedia en Alva para Melchor de Villalva y porque es verdad firmelo el mes que mayor el yelo y el año qne Dios nos salva 1594.

Amor, pleito y desafio. Autograph im Besitze Duran's, datirt vom 23sten November 1621. Am Schlusse steht die Erlaubniß zur Darstellung: Pocas veces tienen las Comedias de Lope de Vega Carpio que advertir, porque lo es el tanto en sns escritos que no deja en que reparar y en esta del Amor, pleito y desafio ha mostrado su ingenio y atencion. Madrid 14 de Enero 1622. Puédese representar. Pedro de Vargas Machuca. Dieses Stück ist verschieden von dem gleichnamigen im 22sten Baude von Lope's Comödien, welches Alarcons Ganar amigos ist.

El Brasil restituido Im Besitze Duran's. Datirt: Madrid den 23. Oktober 1625.

La corona de Hungria y la injusta venganza. Datirt: Madrid den 23. December 1633. Im Besitze Duran's

La lealtad en la Traicion. Representóla Prado. Datirt: Madrid den 22. November 1617. (Duran.)

La contienda de Garcia de Paredes y el Capitan Juan de Urbina. Datirt: Madrid den 15. Februar 1600. Erlaubniß zur Darstellung: Jaen 1614. (Duran.)

El cuerdo loco o veneno saludable. Datirt: Madrid, den 11. November 1602. Erlaubniß zur Darstellung: Valladolid 1604 und 1608. Zaragoza 1608. Jaen 1610. Murcia 1611. Granada 1615. (Duran.)

Sin secreto no hay amor. Datirt: Madrid, den 8. Juli 1626. Erlaubniß zur Darstellung: Madrid, 11. August 1626. Zaragoza, 13. December 1626. Granada, 28. April 1630. (Duran.)

Amor con vista. Autograph. Datirt: Madrid, den 10. December 1626. Erlaubniß zur Darstellung: Es de las muy buenas Comedias que ha escrito Lope de Vega, la fabula ingeniosa, los versos muy poéticos, escogidos y sentenciosos con discretos avisos para los sucesos de la vida humana y toda digna del theatro de la corte. Madrid, 11. de X^{bre} 1626. Das halb zerrissene Titelblatt enthält die Rollenvertheilung für den ersten Akt:

El Conde Otabio	Autor.
Tome criado suyo	Vobadilla.
Celia	Maria Victoria.
Lisena	Autora.
Fenis	Maria Ca — — (unstreitig Calderona).

(auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna.)

La discordia en los casados. Autograph. Datirt: Madrid, den 2. August 1611. (Herzog von Ossuna).

Lo que pasa en una tarde. Autograph. Datirt: Madrid, 22. November 1617. (Ossuna.)

La niñez del Padre Roxas. Autograph. Datirt: Madrid, den 4. Januar 1625. (Ossuna.)

El desden vengado. Autograph mit Lope's Unterschrift. Datirt: Madrid, 4. August 1617. Auf dem Titelblatt steht folgende Rollenvertheilung:

El conde Lucindo	Fadrique.
Tomin su Criado	Coronel.
Feniso	Juan Geronimo.
Roberto	Juan de Bargas.
Leonardo	Cosme.
Rugero Rey de Napoles	Juan Bautista
Lisena dama	Doña Maria,
Celia dama	Manuela.
Evandro su padre.	
Ynarda criada	Vincenta.

(Ossuna. Dies Stück wird in Drucken dem Francisco de Rojas zugeschrieben.)

Del monte sale. Autograph. Datirt: Madrid, 20. Oktober 1627. Auf dem Umschlag die Rollenvertheilung:

El Conde Henrique	Juan Arias.
Feliciano	Jusepe.
Musicos.	
Narciza Labradora	Mª. de Heredia.
Tirso Villano	Heredia.
Juana Labradora	Dª. Catalina.
Celia dama	Sª. Anamª
Bava criada.	
el Rey de Francia	Salas.
Mauricio gobernador	Montemayor.
El Marques Roselo	Rueda.

Leonelo, Capitan de la guarda.
Roberto criado.
(beim Herzog von Offuna.)

La dama boba. Autograph mit Lope's Unterschrift. Datirt: Madrid 28. April 1613. Erlaubniß zur Aufführung: 27. Oktober 1613. (Offuna.)

El Principe perfeto. Autograph. Datirt: Madrid 23. December 1614 (Offuna).

El piadoso Aragones, tragicomedia. Autograph. Datirt: Madrid den 17. August 1626. Am Schlusse: Esta comedia que intitula Lope de Vega Carpio el piadoso Aragones está escrita con verdad de la historia, con gran decoro de las personas introducidas y con singular dulçura de estilo y bondad de versos. Puedese representar seguramente. Madrid 11 de 7bre 1626 (Offuna).

El poder en el discreto. Autograph beim Herzog von Offuna. Datirt: Madrid den 8. Mai 1623. In der auf dem Umschlage stehenden Rollenvertheilung sind die Namen rechts von Lope's Hand, die links anscheinend von anderer geschrieben:

Ma. Calderon	Serafina dama	Jusepa.
Doña Isabel	Rosela criada	
Cascan	Teodosio rey de Sicilia	Vacamonte.
Morales	Celio de su camara	Arias.
Castro	Alejo criado de Celio	Triviño.
Suarez	Fl Conde de Augusta	Morales.
	Perseo criado del conde	
Mariana	Flora dama	Mariana.
	Leoncio.	
	Tancredo criados del Rey.	

La nueva vitoria de Don Gonzalo de Cordova. Autograph beim Herzog von Offuna. Datirt: Madrid 8. Oktober 1262. Auf dem Umschlage die Rollenvertheilung:

Lisarda dama	la Sa. Manuela.
Fulgencia criada	la Sa. Ana.
D. Juan Ramirez	Fadrique.
Bernabe Lacayo	Coronel.
El Capitan Medrano	Cosme.
Estevan criado	Jusepe.
El Bastardo de Mansfel	Juan Geronimo.
El Obispo de Holstad	Vargas.
El Duque de Bullon	Jusepe.

D. Gonzalo	Juan Bautista.
D. Franc. de Carros	Manuel.
El Baron de Tili	Narbaez.
Dos Musicos.	

La encomienda bien guardada. Autograph. Datirt: Madrid 16. April 1610. (Im Besitz des Marques de Pidal. Ist identisch mit La buena guarda.) Rollenvertheilung:

Leonardo	Catalina.
Doña Luisa	Mariana.
Un escudero	Vibar.
D. Juan	Luis.
D. Luis	España.
El hermano Carrizo, Sacristan	Basurto.
Felis, mayordomo	Olmedo.
Doña Clara	Maria de Arguello.
Doña Elena	Catalina.
D. Pedro su padre	Quiñones.
Ricardo viejo	España.
D. Carloto	Benito.

Man beachte, wie in diesen Repartitionen einem Schauspieler mehrfach zwei Rollen zugetheilt sind.

La prueba de los amigos. Autograph. Datirt: Toledo 12. September 1604. (Im Besitz von Don Salustiano Olozaga.)

Carlos V en Francia. Autograph, Toledo 20. November 1604 (desgleichen).

La Batalla del honor. Autograph, Madrid den 16. April 1608 (desgleichen).

Lo que ha de ser. Autograph, datirt: 2. September 1624. (Auf dem Britischen Museum.)

Hay verdades que en amor. Autograph, datirt: 12. November 1625 (ebendaselbst).

La competencia en los nobles. Autograph, datirt: 16. November 1625 (ebendaselbst. Man beachte, wie die Daten dieser beiden Stücke nur durch drei Tage von einander getrennt sind.)

Sin secreto no hay amor. Autograph, datirt: 18. Juli 1626 (ebendaselbst).

Las bizarrias de Belisa. Autograph, Madrid 24. Mai 1634 (ebendaselbst).

Las hazañas del segundo David, Auto sacramental. Autograph, Madrid 28. April 1619 (im Besitz des Herzogs von Ossuna).

La isla del Sol, Auto sacramental vom 6. April 1616 (desgleichen).

Außer den erwähnten, glaube ich von den Manuscripten Lope'scher Dramen, die sich in den reichen Sammlungen Duran's und des Herzogs von Ossuna finden, noch namhaft machen zu müssen:

Bei Duran:

San Augustin.
La divina vencedora.
El hijo sin padre.
La prueba de los amigos.
El Alcalde de Zalamea.
La gran comedia del Rey por trueque.
El valor de Malta.
Los terceros de S. Francisco (identisch mit la tercera Orden de San Francisco).
Fray diablo.
La perdida honrosa ó los Caballeros de S. Juan.
La gran columna fogosa, San Basilio el Magno (wie es scheint, Autograph).
Un pastoral albergue.
Arminda celosa (ist unter dem Namen des Mira de Mescua gedruckt, allein es existirt ein Autograph Lope's davon).

In der Bibliothek des Herzogs von Ossuna:

Las perdidas del que juega. Autograph.
La Reyna Doña Maria. Autograph.
El Alcaide de Madrid.
El valiente Juan de Heredia.
Don Gil de la Mancha.
El casamiento por Christo.
Los celos de Rodamonte.
La mayor hazaña de Alexandro magno.
Santa Casilda.
Santa Teresa de Jesus.
Amar como se ha de amar.
Audiencias del rey Don Pedro (ohne Lope's Namen, aber augenscheinlich von ihm und ein vortreffliches Stück).
El Toledano vengado.
La despreciada querida, Comedia jamas vista de Lope. Am Schlusse steht: Escrito por Lorenzo de los Rios en Fregenal, año de 1628.

La mayor dicha en el monte.
Quien bien ama tarde olvida, mit der Jahrzahl 1624.
En los indicios la culpa, mit der Jahrzahl 1620, vielleicht Autograph.
El Aldeguela (identisch mit mas mal hay en la aldebuela). Am Schlusse steht: escriviόse a 9 de noviembre de 1622. Luis C—— (wahrscheinlich der Name des Abschreibers).
Los novios de Horuachuelos. Auf dem Umschlage steht: Saquéla en 12 de Abril de 1628 años.
Segunda parte del Gran Cardenal de España D. Gil de Albornoz.
La Burgalesa de Lerma, mit dem Datum: Madrid 30. November 1613.
El caballero de Olmedo, mit der Jahrzahl 1606 und Erlaubniß zur Darstellung von 1607.
Amar por burla.
El valor de Fernandico.
El poder del discreto.
Antonio Roca ó la muerte mas venturosa.
Los Mártires del Japon
La mayor corona.
Autos Sacramentales:
El Tuson del Cielo. Am Schlusse steht: Fué sacado del segundo traslado que se sacó en Madrid y este se sacó en Arauda a 17 de muyo de 1621.
Auto de la Santa Inquisicion, mit der Jahrzahl 1629.
La adultera perdonada.
Auto de las albricias de Nuestra Señora.
Auto del Ave Maria y del Rosario.
La oveja perdida.
La privança del hombre.
La locura por la houra.
El hijo de la iglesia.
El divino pastor.

Ich habe hiermit auf die außerordentlich reichen Schätze aufmerksam machen wollen, die in den beiden genannten Büchersammlungen vorhanden sind. Ob alle diese Stücke, und wie viele davon, wirklich dem Lope de Vega gehören, das ist freilich eine Frage, die sich erst nach genauerer Prüfung, wie ich sie nicht habe anstellen können, beantworten läßt.

S. 306. Die Tradition, auf welche sich die Estrella de Sevilla gründet, hat sich bis in die neuste Zeit hinein in Sevilla lebendig erhalten. Noch vor Kurzem wurde in der Calle de la Inquisicion vieja das Haus der Taberas gezeigt und in ihm die Gartenthür, durch welche Sancho der Tapfere zu der schönen Estrella eingedrungen sein soll.

S. 390. Eine ähnliche Scene, wo ein Engel in Gestalt eines Hirtenknaben erscheint, findet sich in Lope's La buena guarda (auch la encomienda bien guardada betitelt). Dieses Stück behandelt die schöne Legende, welche neuerdings von Charles Nodier in der Soeur Béatrix und von José Zorilla in der poetischen Erzählung Margarita la tornera bearbeitet worden ist.

S. 417. In dem nämlichen Jahre, welchem die Vorrede des Cervantes zu den Comödien angehört, nennt Figueroa in seiner Plaza universal (Madrid 1615) folgende Dramatiker als die berühmtesten: Un Lope de Rueda, un Belarde, unico en el lenguage antiguo, un famoso Lope de Vega, Tarrega, Aguilar, Miguel Sanchez, Miguel de Cervantes, Mira de Mescua, Luis Velez, Gaspar de Avila.

S. 419. Nach der Schrift El teatro de Valencia von Luis Lamarca wurde im Jahre 1590 in Valencia eine Akademie gestiftet, welche neben anderen Zwecken die Aufgabe hatte, für Förderung der Musik, des Tanzes und der Schauspielkunst zu sorgen.

S. 427. Gedichte von den meisten der hier und auf den folgenden Seiten genannten Dichter finden sich in dem Buche: El Prado de Valencia, compuesto por D. Gaspar Mercader, Valencia 1601.

Die Identificirung von Luis Ferrer mit Ricardo de Turia scheint ein Irrthum zu sein. In einer Romanze von Carlos Boyl A un Licenciado que deseava hacer comedias (im zweiten Bande der Comödien Valencianischer Dichter) werden Beide unterschieden:

Letras, loas y entremeses
Buscará de mano agena,
Porque la propia de todos
Como propia se condena.
De D. Gaspar Mercader
Conde de Buñel, las letras
Serán, porque siendo suyas
Tendran gracia y seran buenas.
Las loas del gran Ferrer
Que ha de governar Valencia,
El divino Don Luis
Doctisimo en todas Sciencias.

4 *

El verso conceptuoso
Y las quintillas perfetas
Del culto Ricardo busque,
Pero no afecte su estrella.
Y al fin, fin, de espada y capa
Dara a las Salas Comedias
Y al Teatro para el vulgo
De divinas apariencias.

Lamarca gibt an, der wahre Name des Ricardo de Turia sei Pedro Rejaule y Toledo gewesen; ist diese Angabe richtig, was ich nicht zu entscheiden vermag, so waltet doch bei der weiteren, welche die Blüthezeit dieses Dichters in die Mitte des 17. Jahrhunderts setzt, entschieden ein Irrthum ob.

Da der zweite Band der Comödien Valencianischer Dichter sehr selten ist und überdies die demselben vorgedruckte Apologie des spanischen Schauspiels in manchen Exemplaren fehlt, so theile ich diese hier mit:

Apologetico
de las comedias españolas
por Ricardo de Turia.

Suelen los muy criticos Terensiarcos y Plautistas destos tiempos condenar generalmente todas las comedias que en España se hacen y representan, asi por monstruosas en la invencion y disposicion como impropias en la elocucion, diziendo que la poesia Comica no permite introduccion de personas graves, como son Reyes, Imperadores, Monarcas y aun Pontefices, ni menos el estilo adecuado a semejantes interlocutores, porque el que se ciñe dentro de esta esphera es el mas infimo, como lo vieron los que se acuerdan en España del famoso comico Ganaça, que en la primera entrada que hizo en ella robó igualmente el aplauso y dinero de todos, y lo ven agora los que de nuestros Españoles estan en Italia, y aun los que sin desamparar su patria se aplican al estudio de letras humanas en todos los Poetas comicos, haziendo mucho donayre de que introduzgan en las Comedias un Lacayo, que en son de gracioso no solo no se le defienda el mas escondido retrete que bive la dama y aun la Reyna, pero ni el caso que necesita de mas acuerdo, estudio y experiencia, comunicando con él altas razones de estado y secretos lances de amor, asi mesmo de ver los Pastores tan entendidos, tan Filosofos morales y naturales, como si toda su vida se huvieran criado à los pechos de las Universidades mas

famosas. Pues al galan de la Comedia (que quando mucho se retrata en el un cavallero hijo legitimo de la ociosidad y regalo) le pintan tan universal en todas las ciencias, que en ninguna dexa de dar felize alcanze. Pues si entramos en el transcurso del tiempo, aqui es donde tienen los mal contentos (cierta secta de discretos que se usa ahora, fundando su doctrina y superior ingenio en recebir con nauseas y hamagos quanto a su censura desdichadamente llega) la fortuna por la frente, aqui es donde con tono mas alto, sin exceptar lugar ni persona, acriminan este delito por mayor que de lesa Magestad; pues dizen que si la Comedia es un espejo de los sucesos de la vida humana, como quieren que en la primer jornada o acto nazca uno, y en la segunda sea gallardo mançebo, y en la tercera experimentado viejo, si todo esto pasa en discurso de dos horas?

Bien pudiera yo responder con algun fundamento y aun exemplos de los mesmos Apolos, a cuya sombra descansan muy aosegados estos nuestros fiscales, con decir: que ninguna Comedia de quantos se representan en España lo es, sino Tragicomedia, que es un mixto formado de lo Comico y lo Tragico, tomando deste las personas graves la accion grande, el terror y la commiseracion, y de aquel el negocio particular, la risa y los donayres, y nadie tenga con impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte potico, que en una misma fabula concurran personas graves y humildes. Qué Tragedia huvo jamas que no tuviese mas criados y otras personas de este jaez, que personages de mucha gravedad? pues si vamos al Aedipo de Sophocles, hallaremos aquella gallarda mezcla del Rey Creonte y Tyresias con dos criados que eran Pastores del ganado: y si echamos mano de la comedia de Aristophanes, toparemos con la mixtura de hombres y dioses, ciudadanos y villanos, y hasta las bestias introduze que hablan en sus fabulas; pues si debaxo de un Poema puro, como Tragedia, y Comedia, vemos esta mezcla de personas graves con las que no lo son, que mucho que en el mixto como Tragicomedia la hallemos? —

Digo que sin defender la Comedia Española o por mejor decir Tragicomedia, con razones philosoficas ni metaphisicas, sino arguyendo ab effectu, y sin valerme de los exemplos de otros Poetas extrangeros, que felizmente han escrito en estilo y forma tragicomica, pienso salir con mi intento. Quando por los Españoles fuera inventado este Poema, antes es digno de alabança que de reprehension, dando por constante una maxima que no se puede negar

ni cabillar; y es que los que escriven, es a fin de satisfaeer el gusto para quien escriven, auuque echen de ver que no van conforme las reglas que pide aquella compostura; y haze mal el que piensa que el dexar de seguillas uace de ignorallas, demas que los Comicos de nuestros tiempos tienen tambien provada su intencion en otras obras que perfetamente han acabado y escrito con otros fines que el de satisfazer a tantos que no necesitan para eternizar sus nombres de escrivir las Comedias con el rigor a que los reduzen estos afectados Censores con quien habla mi Apologia. Supuesta esta verdad, pregunto: que hazaña sera mas dificultosa? la de aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio, y una vez sabidas regirse siempre por ellas en sus comedias? o la de seguir cada quinze dias nuevos terminos y preceptos? Pues es infalible, que la naturaleza española pide en las Comedias lo que en los trages, que son nuevos usos cada dia. Tanto que el principe de los poetas comicos de nuestros tiempos y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele, oyendo asi Comedias suyas como ageuas, advertir los pasos que hazen maravilla y grangean aplauso; y aquellos aunque sean impropios imita en todo, buscandose ocasiones en nuevas comedias, que como de fuente perenne nacen incesablemente de su fertilisimo ingenio: y asi con justa razon adquiere el favor que toda Europa y America le deve y paga gloriosamente. Porque la colera Española está mejor con la pintura que con la historia; digolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece quanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento o memoria con mas dificultad, pues es al paso de los libros o capitulos en que el autor la distribuye. Y asi llevados de su naturaleza, querrian en una comedia no solo ver el nacimiento prodigioso de un Principe pero las hazañas que prometió tan estraño principio, hasta ver el fin de sus dias, si gozó de la gloria que sus heroycos hechos le prometieron. Y assi mismo en aquel breve termino de dos horas querrian ver sucesos Comicos, Tragicos y Tragicocomicos (dexando lo que es meramente Comico para argumento de los entremeses que se usan agora) y esto se confirma en la musica de la misma Comedia, pues si comienzan por un tono grave, luego lo quieren no solo alegre y joli, pero corrido y bullicioso, y aun abivado con saynetes de bayles y danzas que mezclan en ellos.

Pues si esto es asi, y estas Comedias no se han de representar en Grecia, ni en Italia, sino en España, y el gusto Español es deste metal, porque ha de dexar el Poeta de conseguir su fin, que es el

aplauso (primer Precepto de Aristoteles en su Poetica) por seguir las leyes de los pasados, tan ignorantes algunos, que inventaron los Prologos y Argumentos en las Comedias no mas de para declarar la traça y maraña dellas, que sin esta ayuda de costa tan ayunos de entendellas se salian como entravan? Y la introduccion de los Lacayos en las comedias no es porque entiendan que la persona de un lacayo sea para comunicalle negocios de estado y de govierno, sino por no multiplicar interlocutores; porque si a cada Principe le huviesen de poner la casa que su estado pide, ni hauria compañia por numerosa que fuese, que bastase a representar la Comedia, ni menos Teatro (aunque fuese un Coliseo) de bastante capacidad a tantas figuras; y assi haze el Lacayo las de todos los criados de aquel Principe: y el aplicar donayres a su papel es por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga muy facilmente. Como se vió en la donosa astucia de que usó aquel grande orador Demostenes, quando vió la mayor parte de sus oyentes rendida al sueño, y para recordallos en atencion y aplauso les contó la novela de umbra Asini, y en cobrandolos añudó el hilo de su discurso. Y hazer faciles dueños a los rudos Pastores de materias profundas no desdize de lo que famosos y antiguos Poetas han platicado, y por cuitar proligidad, bolvamos solo los ojos á la tragicomedia que el Laureado Poeta Guarino hizo del Pastor Fido, donde un Satiro que introduze (a imitacion de los que en esta figura reprehendian los vicios de la Republica, de donde les quedó nombre de Satiras a los versos mordaces) habla en cosas tan altas y especulativas, que es el mejor papel de la fabula, y define el mismo poeta al Satiro diziendole en boca de Corisca: Messo homo, messo capra e tuto bestia. Pues obra es la del Pastor fido, y opinion es la del Autor de las primeras que en Italia se celebran. Assi que no está la falta en las comedias españolas, sino en los Zoylos Españoles, pareciendoles breve camino y libre de trabajo para conquistar el nombre de discretos la indistincta y ciega murmuracion, y si le preguntays al mas delicado destos, que os señale las partes de que ha de constar un perfeto Poema Comico, le succede lo que a muchos Poetas pintores de hermosuras humanas, pues les atribuyen facciones tan disformes, que si el mas castigado pincel las reduxera a platica, no huviera inventado demonio tan horrible Geronimo Boscho en sus trasnochados diabolicos caprichos.

S. 429. In einem fliegenden Blatte vom Jahr 1623, betitelt Sucesos desta Corte, desde 15 de Agosto hasta fin de Octubre 1623,

lief't man: Hanse dado habitos (wohl de Santiago) a — — — (werden mehrere Namen genannt) y a **Don Guillen de Castro.**

Vor dem zweiten Bande von Guillen's de Castro Schauspielen findet sich eine Vorrede, die ich wegen der außerordentlichen Seltenheit dieses Bandes und als einen kleinen Beitrag zu den wenigen vorhandenen Notizen über das Wirken dieses Dichters hier abdrucken lasse:

Al Letor.

No quiero llamarte discreto ni sabio, porque tal vez podrá ser qne no lo seas, ni lisongearte quiero tampoco con la comun civilidad de llamarte piadoso; pues si sabes, no tengo mis cosas por tan levantadas de punto, que te causen embidia y dexes por eso de alaballas: y si ignoras, tus alabanças me servirán de vituperios: solo quiero advertirte, que demas de imprimir estas doze Comedias por hacer gusto a mi sobrina, lo hize tambien porqne en mi ausencia se imprimieron otras doze, y tanto porque en ellas avia nn sin fin de yerros, como porque la que menos años tiene tendrá de quinze arriba, que fué quando la poesia comica, aunque menos murmnrada, no estava tan en su punto, me animé a hazer esta segunda impression. Si me engañé en imprimir estas por disculpar aquellas, causa he tenido bastante, pues en toda España las siguieron y celebraron con grande exceso.

Auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna finden sich von Guillen de Castro die Comödien:

La tragedia por los zelos. Autograph. Am Schlusse steht: Acabóla D. Guillen de Castro á 24 de diciembre de 1622 para Antonio de Prado.

Ingratitud por Amor. Autograph mit Unterschrift.

Quien no se aventura.

Allá van leyes donde quieren Reyes.

La manzana de la discordia y robo de Elena, de D. Guillen de Castro y Mira de Mescua.

S. 451. Don Agustin Duran besitzt die dritte Jornada einer Comödie Las Fullerias de Amor, welche wahrscheinlich die gleichnamige des **Gaspar de Avila** ist, deren Cervantes im Prolog zu seinen Schauspielen erwähnt.

S. 452. Von **Miguel Sanchez** findet sich auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna handschriftlich die Comödie La isla barbara mit Erlaubniß zur Darstellung vom 25. Januar 1611 und vom 12ten Januar 1614. Hiernach muß auch die Notiz auf Seite 504 berichtigt

werden. Wahrscheinlich ist der dort nach Latassa erwähnte Miguel Sanchez Vidal identisch mit diesem.

S. 455. Sehr reich ist die Ossuna'sche Handschriftensammlung an Schauspielen Mescua's. Ich mache davon namhaft:

El exemplo mayor de la desdicha y Capitan Belisario (sonst dem Lope de Vega zugeschrieben). Autograph mit Unterschrift des Mira de Mescua; am Schlusse die Censur: He visto esta Comedia y puesto que no contiene nada contra las buenas costumbres, puedese representar y su autor Mira de Amescua obtener nuevos aplausos. Madrid y Julio de 1625. Lope de Vega Carpio.

El animal profeta, mit der Jahreszahl 1631 (dies ist das sonst dem Lope zugeschriebene Stück).

El Martir de Madrid, mit Licenz von 1619.

El primer Conde de Flandes, datirt 24. November 1616.

La tercera de si misma, datirt 1626.

La casa del tahur, mit Licenz von 1621.

Auto de la inquisicion, representóse en esta corte año de 1624.

Auto de la jura del principe. Hizose en los carros de Madrid año de 1632.

Don Agustin Duran besitzt Mescua's Carboneros de Francia, Abschrift vom 7. März 1608; sodann eben dessen Hero y Leandro, Cuatro milagros de Amor und El Clavo de Joel.

S. 465. Mescua's Comödie La rueda de la fortuna ist, wie aus der häufigen Erwähnung derselben bei gleichzeitigen Schriftstellern hervorgeht, sehr berühmt gewesen. In einem, Herren Pascual Gayangos gehörigen Manuscript, welches von einem Morisken zur Zeit Philipps III geschrieben ist und allerhand moralische Betrachtungen mit untermischten Erzählungen enthält, findet sich ein Bericht über eine Vorstellung dieses Schauspiels, welcher der Verfasser beiwohnte. Den Beginn dieses Berichtes, dem man ein Interesse der Curiosität nicht absprechen wird, theile ich hier in seiner irregulären Orthographie mit: Despues desto passé por la puerta de una casa, adonde bide entrar mucha gente asi hombres como mugeres; entré con ellos y bide un patio muy grande, adonde en sillas y bancos se seutaban los hombres y las mugeres, en un sitio alto las hurdinarias, y luego muchos balcones, adonde estaban los grabes con sus mugeres, y en esto patio un tablado adonde todos miraban, y despues que estaba todo lleno bi salir dos damas y dos galanes con sus biguelas y cantaron estas decimas:

Quien se vió en prosperidad
Y so be en misero estado
Considere ques prestado
El bien y la adbersidad etc.

Acabado de cantar so eutraron y salió uuo con nna Ropa de damasco y dixo una loa y dicha se entró y salieron a representar la comedia de la Rueda de la fortuna que significa los estados del mundo y como se truecsu y para que so conozca y las zizañas y trayciones quo en ol ay y el tormento y ynquietud con que aun los que estan en alto estado padecen y el engañoso bibir con que biben etc. Hierauf folgt eine ausführliche Erzählung des Inhalts der Comödie.

S. 469. In den Avisos historicos do D. Josef Pellicer, einer Art von Zeitung, welche seit 1639 wöchentliche Berichte über die Tagesbegebenheiten gab, wird von dem Tode des Guevara gemeldet:

Madrid 15 de Noviembro de 1644. El Jueves pasado murió Luis Velez de Guevara, natural de Ecija, Uxier de Cámara de S M., bien conocido por mas de 400 comedias que ha escrito y por su gran ingenio, agudos y repetidos dichos y ser uno de los mejores Cortesanos de España. Murió do 74 años de edad: dexó por Testamentarios á los Señores Conde de Lemos y duque do Veraguas, en cuyo servicio está D. Juan Velez su bijo. Depositaron el cuerpo en el Mouasterio de Doña Maria de Aragon, en la Capilla de los Señores Duques do Veragua, haciéndosele por sus meritos esta honrs. Ayer se le hicieron las honras en la misma iglesia con la propia grandeza quo si fuera titulo, asistiendo cuantos Grandes, Señorcs y Caballeros hay en ls corte. Y se han hecho á su muerte y á su ingenio muchos epitafios, que entiendo se imprimirán en libro particular como el de Lopo de Vega y Juan Perez dc Montalvan.

Die Handschriftensammlung des Herzogs von Ossuna bewahrt von Guevara:

La Serrana de la Vera. Autograph, datirt: Valladolid 1603. Auf dem Titel steht die Bemerkung: para la Señora Jusepa Vaca.

El sguila del agus y batalla naval do Lepanto, mit Licenz vom 25. Juli 1642.

Auto de la mesa redonds, año de 1634.

La christianisima Lis.

El rey muerto.

Tambien tiene en Sol menguante.

Lo que piensas hago.

Im Besitz Agustin's Duran befindet sich die Originalhandschrift von Guevara's

El Rey en su imaginacion mit Licenz vom 20. August 1625, und Copien von La creacion del mundo; Diego Garcia de Paredes; Los agravios perdonados, segunda parte·

S. 492. Der Herzog von Ossuna besitzt die Handschrift einer Comödie El Amigo el enemigo y a las vezes lleba el hombre a su casa con que llore, de Zepeda, welche mit Erlaubniß zur Darstellung vom Jahre 1626 versehen ist und zu den späteren Stücken des Joaquin Romero de Zepeda zu gehören scheint.

S. 501. Von Andres de Claramonte finden sich unter den Manuscripten der Ossuna'schen Bibliothek noch die Comödien: De lo vivo a lo pintado. El mayor Rey de los Reyes. El Tao de San Anton. El horno de Constantinopla. El atahud para el vivo y el thalamo para el muerto. De los meritos de amor el silencio es el mayor. Die Angabe des Casiano Pellicer, Claramonte sei 1610 gestorben, ist falsch, denn Don Agustin Duran besitzt die Originalhandschrift seiner Dramen La infeliz Dorotea mit der Jahrszahl 1622, und La católica Princesa Leopolda, datirt 1612.

S. 503. In der reichen Ossuna'schen Sammlung sind Comödien einiger alten, schon in der Loa des Agustin de Rojas erwähnten, Bühnendichter, deren Werke man für ganz verloren hielt, vorhanden, nämlich:

Los ojos del cielo, compuesta por el Licenciado Jnstiniano. Sacóse en Valladolid 30 de março 1615. (In einer anderen Handschrift dieses Stückes, die Duran besitzt, führt dasselbe noch den zweiten Titel la abogada de los ojos Santa Lucia und wird der Verfasser el Licenciado Lucas Jnstiniano genannt).

La famosa Toledana, hecha por el Jurado Juan de Quiros, Vezino de Toledo.

Comedia del Brnto Ateniense, compuesta del Licencisdo Gaspar de Mesa año de 1602. Autograph mit der Unterschrift des Gaspar de Mesa.

Noch reihe ich hier die Notiz von einigen anderen in jener Sammlung befindlichen Handschriften an, die, weil mit Jahreszahlen versehen, Haltpunkte für weitere Untersuchungen geben können.

La loca del Cielo, de D. Diego de Villegas, mit Licenz von 1625.

El levsntamiento del ilustre Teofilo, anonym, mit der Jahreszahl 1619.

La inclinacion española, anonym, 1617.

Mientras yo podo las viñas, de Agustin Castellano, 1610.
La paciencia en la fortuna, anonym, mit Licenz von 1615.
El burlado burlador, anonym, acabóse 1627.
El bastardo de Castilla, anonym, mit Licenz von 1641.
Los contrarios parecidos, desdicha venturosa y confusa Ingalaterra, anonym, 1642.
La esclava del cielo Sta Engracia, anonym, Licenz von 1619.
Los Condes de Montalbo. Autograph von Roque Francisco Romero, acabóse año de 1638.
San Mateo en Etiopia, anonym 1639.
Fingir la propia verdad, de Alonso de Osuna, Licenz von 1641.
El campo de la Berda, anonym, Licenz von 1635.
Bellaco sois Gomez, anonym, Licenz von 1640.
Auto del Labrador de la Mancha, anonym, 1615.
La aurora del Sol divino, de Francisco de Monteser, Licenz von 1640.
Mas pesan pajas que culpas, Autograph von Francisco Llobregat, 1659.
Poder y amor compitiendo, de Francisco de la Calle, Autograph von 1675.
Los tres hermanos del Cielo y Martires de Carlete, anonym, 1660.
El Vaquero emperador, anonym, Licenz von 1672.
Pachecos y Palomeques, de D. José Antonio Garcia de Prado, Licenz von 1674.
El mejor Maestro Amor, de D. Manuel Gonzalez de Torres, Licenz von 1683.
Amar sin favorecer, de Roman Montero, 1660.
Casarse sin hablarse, anonym, Licenz von 1641.
Vida y muerte de San Blas, de Francisco de Soto, Licenz von 1641.

Aus der Handschriftensammlung von Agustin Duran hebe ich ferner hervor die Comödien:

La despreciada querida, de Juan de Villegas, Autograph mit Unterschrift des Verfassers, datirt: Valencia, im Mai 1621.
Convertirse el mal en bien, de José Antonio Garcia del Prado, Autograph, beendigt zu Paris am 1. August 1625.
Venganzas hay si hay injurias, Autograph von Alfonso de Batres mit Licenz von 1632.
El divino Portugues S. Antonio do Padua, de Bernardino de Obregon, datirt 1623.
Hallar la muerte en sus zelos, de D. Felix Pardo de Lacasta 1659.



El noble siempre es valiente, Autograph von Fernando de Zarate.
und das Auto del Hospital de Roque, von Cazes, Autograph mit dem Datum: 14. Juli 1609.

S. 509. Francisco Cascales muß später seine rigoristischen Ansichten über das Schauspiel modificirt haben. In seinen Cartas filologicas, Murcia 1634, findet sich eine Carta á Lope de Vega en defensa de las comedias y representacion de ellas, deren Anfang ich mittheile:

Muchos dias ha, Señor, que no tenemos en Murcia comedias; ello deve ser, porque aqui han dado en perseguir la representacion, predicando contra ella, como si fuera alguna secta ó gravisimo crimen. Yo hé considerado la materia y visto sobre ella mucho, y no hallo causa urgente para el destierro de la representacion, antes bien muchas en su favor y tan considerables, que si oy no huviera comedias ni theatro dellas en nuestra España, se devieran hazer de nuevo por los muchos provechos y frutos quo dellas resultan. A lo menos a mi me lo parece. V. m. se sirva de oirme un rato por este discursillo y decirme lo que siente, y pasar la pluma como tan buen critico, por lo que fuere digno de asterisco; que siendo Vm. el que mas a ilustrado la poesia comica en España, dandole la gracia, la elegancia, la valentia y ser que oy tiene, nadie como Vm. podrà ser el verdadero censor etc.

S. 536. In einem Flugblatte: Carta de un Cortesano á uno de los señores Obispos destos Reynos, Madrid y Noviembre 18 de 1623, heißt es: Han dado habito à Don Diego Ximenez de Enciso, Veintiquatro de Sevilla. Montalvan im Para todos hebt besonders Enciso's Medicis de Florencia hervor, welche er die Richtschnur und das Vorbild aller großen Comödien nennt.

S. 540. Von den Manuscripten Montalvan'scher Comödien, welche der Herzog von Ossuna besitzt, sind mit Jahreszahlen versehen: La deshonra onrosa 1622. Como padre y como rey 1629. La ventura en el engaño, 9 de Mayo 1630.

S. 592. Es wäre interessant, zu wissen, woher Coleridge, in den Anmerkungen zu Byron's Don Juan, die Notiz genommen haben mag, die älteste dramatische Bearbeitung der Sage vom steinernen Gast sei ein geistliches, nachher von Tirso für die weltliche Bühne umgearbeitetes, Schauspiel El Ateista fulminado. Ich habe von der Existenz eines solchen nirgends eine Spur entdeckt.

Ein Aufsatz im Band 117 des Quarterly review von Richard Ford, dem Verfasser des Handbuchs für Reisende in Spanien, behauptet, die historische Person, an welche sich die Sage vom steinernen Gast geknüpft,

sei der, in der Cronica del Rey D. Pedro verschiedentlich erwähnte Haushofmeister Peter's des Grausamen, Juan Tenorio, gewesen. Allein da Ford selbst angibt, der Name Juan sei in der ehemals sehr ausgebreiteten Familie Tenorio häufig vorgekommen und da er kein auf die Sage bezügliches Factum anzugeben weiß, auch die genannte Chronik nichts derartiges enthält, so läßt sich nicht absehen, weshalb gerade dieser Tenorio unser Don Juan sein soll.

Zu den schon angeführten französischen Bearbeitungen von Tirso's Stück ist noch eine von Thomas Corneille (le festin de pierre) und eine weitere, 1667 unter dem Titel L'athée foudroyé aufgeführte, von Rosimont hinzuzufügen. Der älteste, von Lione Allacci angeführte, Druck einer italienischen Behandlung dieses Stoffes ist: Il Convitato di Pietra, rappresentazione di Onofrio Giliberto, di Solofra. Napoli 1652. Das gleichnamige bekanntere Stück von Cicognini erschien erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts.

S. 632. Der Diablo predicador wird in zwei Handschriften der Ossuna'schen Bibliothek dem Francisco de Villegas zugeschrieben, was indessen, da diese Manuscripte keine Autographa sind, noch nichts gegen die gewöhnliche Meinung beweiset, welche Belmonte für dessen Verfasser hält. Uebrigens ist die Fabel dieses berühmten Stückes auch (und wahrscheinlich früher) von Lope de Vega in Fray diablo behandelt worden.

Von Belmonte finden sich auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna die Manuscripte:

El sastre del Campillo, Autograph mit der Unterschrift Luis de Belmonte Bermudez, 1° de Augusto 1624 (ist die in alten Drucken dem Lope zugeschriebene Comödie.)

El satisfecho, Autograph mit Unterschrift, datirt: Sevilla den 5ten Juli 1634.

El Conde de Fuentes.

El hortelano de Tordesillas.

A un tiempo Rey y Vasallo, Autograph mit Unterschrift und Licenz von 1642.

Den Agustin Duran besitzt in Belmonte's Originalhandschrift die Comödie El acierto en el engaño y robador de su honra, datirt vom December 1641. Aus der angefügten Licenz erhellt, daß das Stück zuerst als indecent verboten worden war, dann aber wieder erlaubt wurde.

S. 662. Aus dem mehrfach citirten Aufsatze von Mesonero Romanos über die Topographie von Madrid mag hier noch Folgendes hervorgehoben werden:

„Die Straße del Leon war früher von der Calle del Prado an bis zu den Calles de Francos und de Cantarranas etwas breiter als jetzt und bildete einen kleinen, mit Bäumen bepflanzten, Platz, welcher el Mentidero de los representantes genannt wurde, ohne Zweifel weil er der Versammlungsort der Schauspieler und Theaterfreunde war, wie heute die Plazuela de Santa Ana. Mit diesem Namen finden wir den genannten Platz auf dem großen Plan von Madrid von 1656 bezeichnet, so wie auch in den Schriften Quevedo's, Lope's, Villamediana's und Anderer, und endlich in dem Testament des Bischofs von Cuzco D. Manuel de Mollinedo y Angulo, welcher ausdrücklich sagt, seine Eltern wohnten in Madrid in der Calle del Leon, Mentidero de los Representantes. Jenem ganzen Stadttheil ist, so zu sagen, die Erinnerung an die großen dramatischen Dichter und Schauspieler aufgedrückt, welche ihn bewohnten oder besuchten. Aus den Schriften jener Zeiten geht hervor, daß alle berühmten Schauspieler und Schauspielerinnen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts von Agustin de Rojas und Alonso de Olmedo an bis auf Manuel Garcia Parra und Mariano Querol, und von Maria Riquelme und Maria Calderon bis zur Ladvenant und Tirana in jenen Straßen de las Huertas, del Amor de Dios, de San Juan, de Santa Maria, de Francos, de Cantarranas und del Leon lebten, eine Gewohnheit, welche bis heute die zeitgenössischen Schauspieler von Rita Luna und Isidoro Maiquez bis zu Guzman, Latorre, Romea und Anderen beibehalten haben."

S. 663. Ich stelle hier noch einige Notizen und Anekdoten über berühmte Schauspieler aus der Blüthezeit des Theaters zusammen.

Epistolae Hoelianae. Familiar letters Domestic and forren. By James Howell. 2nd edition. London 1650. Vol. II pag. 111. Brief aus Madrid vom 1. August 1622:

To this J will join an epigram which was made of de Vaca husband to Jusepa de Vaca the famous Comedian, who came upon the Stage with a cloak lined with black plush and a great chain about his neck, where upon the Duke of Mediana broke into these witty lines:

Con tanta felpa en la capa
Y tanta cadena de oro,
El marido de la Vaca
Que puede ser sino toro?

Comedias de Lope de Vega. T. XIX. Prólogo dialogistico:

Preguntó Cisneros, representando un Alcalde, que porque estava preso un estudiante, que entre otros salia á visita? Dijole el escri-

vano, que por una satira. Que es satira? replicó Cisneros? Satira es, dijo el escrivano, decir las faltas de los del lugar, y respondió Cisneros: Pues no seria mejor prender á los que tienen las faltas?

Comedias de Lope de Vega T. XVII. Dedication des Jorge Toledano (Comedia de las antiguas mias): Hacia el Jorge Toledano aquel insigne representante de Toledo Solano, a quien en la figura del galan por la blandura, talle y aseo de su persona nadie ha igualado. Roma nos dejó la memoria de sus famosos histriones, no parezca exceso a la modestia y circunspeccion de muchos alabar estos hombres, pues no los vió semejantes, quando mas su republica florecia.

Comedias de Lope de Vega. T. XVI (Madrid 1622). Prologo: Como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Rios, Solanos, Ramirez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores y Christovales, que han de bacer los Autores, sino convertidos en Bolatines remitir a las Tramoyas las comedias?

Caramuelis Rhythmica. Editio altera. Campaniae 1668. pag. 706 ff.:

Arias habet vocem claram et puram, memoriam firmam et actionem vivacem, et quidquid ipse diceret in singulis linguae motibus Charites et in singulis mannum videbatur habere Apollines. Ad eum audiendum confluebant excellentissimi concionatores, ut dictionis et actionis perfectionem addiscerent.

Sub idem tempus Amaryllis (sic eam vocabaut) inter Comicas floruit, quae erat prodigiosa in sua arte. Eloquebatur, canebat, musicis instrumentis ludebat, tripudiabat, et nihil erat, quod cum laude et applausu non faceret.

Paucis post annis theatra adsurgebant Riquelmae, adolescenti pulchrae, apprehensivâ tam forti praeditae, ut inter loquendum vultûs colorem cum omnium admiratione mutaret: nam, si in theatro fausta et felicia narrarentur, roseo colore suffusa auscultabat; si autem aliqua infausta circumstantia intercurreret, illico pallida reddebatur. Et in hoc erat unica, quam nemo valeret imitari.

Fuerunt et sunt alii Comici, in quibus magnae hujus generis dotes relucent. Ego nomino, quos puer cognovi, nam à juventute exesse ab Hispania jussus, Comedias audire non potui.

Quia magna interdum ingenia pereunt in aratro, quae si colerentur, possent patriae et scholae servire, hunc casum addo. Barneli (pagus est non longè à Spinensi coenobio jacens in antiquâ

Castellà) interfui Divinis mysteriis die nascenti Deiparae consecratâ. Musica fuit expectatione melior, et omnia urbano potius quam pagano ritu agebantur. Ad Offertorium surrexerunt Confratres, et singuli suum munus obtulerunt Angelorum reginae, alii taciti, alii carmina recitantes, alii cantantes, et applausum prae ceteris habuit quidam juvenis, qui muti personam adsumens, manibus et gestibus loquens, ut panis, vini et pecorum copiam et valetudinem Diva populo universo concederet, motibus tam vivis expressit, ut mentis suae conceptus clarius et melius explicare verbis non posset. Et quid iste non faceret, si a pueritia habuisset Magistros idoneos?

Madriti semel Arias sibi legens epistolam in theatrum ingressus, longo tempore habuit Auditores suspensos, ad singulas lineas percellebatur, et demum furore percitus laceravit epistolam et incepit exclamaro vohementissima carmina. Et tametsi laudaretur ab omnibus, majorem illa die agondo quam loquendo admirationem extorsit.

Nachträge zum dritten Bande.

S. 1. Philipp IV, geb. den 8. April 1605, war schon im Alter von neun Jahren in einer am Hofe seines Vaters aufgeführten Comödie selbst als Schauspieler aufgetreten, wie dies berichtet wird in dem Manuscripte der Madrider Nationalbibliothek:

Luis Cabrera de Cordova. Relaciones de las cosas sucedidas, principalmente en la corte, desde el año de 1599 hasta el de 1614.

de Madrid, 8 de Marzo 1614.

El Jueves de la semana pasada el Principe N. S. con las meninas representaron una comedia delante del Rey y SS. AA. y las damas sin entrar otro ninguno: representó el Principe el Dios Cupido y de salir de un carro se mareó y tuvo dos vomitos, pero no se le siguió otro mal y dicen lo hizo bonitamente, y el Condecito de Puño-en-rostro la diosa Venus, y los otros los demas personages, y ha havido algunos a quien ha parecido que no se havia de permitir que representase S. A. aunque la poca edad le disculpa, al cual oi se le ha muerto el enano Bonami que el queria mucho.

Ich reihe hier noch eine Anzahl von Nachrichten über das Schauspielwesen und namentlich über die Hoftheaterdarstellungen zur Zeit Philipp's IV und Karl's II aneinander, welche, aus Handschriften und fliegenden Blättern des siebzehnten Jahrhunderts gezogen, manchen interessanten Beitrag zur Geschichte des Schauspielwesens und der dramatischen Literatur jener Zeit liefern. Alle ähnlichen Notizen, die schon neuerdings von Hartzembusch in seiner Ausgabe des Calderon und sonst mitgetheilt worden, sind hier, unter Verweisung darauf, ausgeschieden.

1622.

Aus einer, mir im Original mitgetheilten, alten Rechnung des Königlichen Schlosses in Madrid geht hervor, daß vom 5. Oktober 1622 an am Sonntag und Donnerstag und außerdem an den Festtagen jeder Woche in dem Gemache der Königin eine Reihe von Comödien aufgeführt wurde. Die Titel der dargestellten Stücke, die Namen der Schauspieldirektoren und einige sonstige Einzelheiten ergeben sich aus der folgenden, nach der Originalhandschrift entworfenen Uebersicht:

Comedias representadas en Octubre.

Actores. Pedro Valdes	**Los celos en el caballo. La despreciada querida. La perdida de España.**

Por estas tres comedias se pagaron 900 reales a 300 cada una por orden de la Reina a peticion de Geronima de Burgos, muger de dicho autor, pues antes solo se pagaban à 200 reales.

Alonso de Olmedo.	Ganar amigos. Rodamonte Aragones. Poderosa es la ocasion (dos veces). Como se engañan los ojos.
Christoval de Avendaño, actor de Comedias, representò con su compañia	El labrador venturoso. El infante de Aragon. El rey Angel.

Estas tres se representaron en Octubre y Noviembre.

El mismo Avendaño.	Cautela contra cautela. La perdida del Rey D. Sebastian. Lo que puede la traicion. El marido de su hermana. El martir de Madrid. El labrador venturoso 2ª vez.
El mismo Avendaño.	El labrador venturoso. San Bruno. La caida de Faeton.
El mismo Avendaño.	Ir y quedarse. Quien no se aventura. El principe ignorante. Mas merece quien mas ama (dos veces). Las victorias del marques de Cañete (en compañia de Valdes). Trances de amor.
Juan de Morales.	El niño del Senado. La conquista de Jerusalen (dos veces). Celos engendran amor. Las pobrezas de Reynaldos. La vengadora de las mugeres. El vencedor vencido en el torneo. La milagrosa eleccion de Pio V.
Vallejo.	La Judit Española. La Romera de Santiago. Las pruebas de la lealtad. Las burlas de Pedro de Urdemales. La selva de amor.

Pedro de Valdés con sn compañia.
- Pleito y desafio.
- Los celos en el caballo (2ª vez).
- D. Sancho el Malo.
- Las Azañas del Marques de Cañete (con Avendaño).
- La despreciada querida.

Total de comedias representadas en al cuarto de S. M. la Reina desde 5 de Octubre de 1622 à 8 de Febrero siguiente 45, que á 300 rs. cada una importan rs. 13500, satisfechos à los actores.

1 6 2 2.

Der Annalist von Madrid, Leon Pinelo, erzählt zu diesem Jahr: A ocho de Abril en Aranjuez se previno solemne fiesta al cumplimiento de los años del Rey N. S. Su principio fueron toros y luego dos grandes Comedias de Magestuosa ostentacion, aunque la una tuvo su azar, porque no falte en los regocijos del mundo, qne cayendo una luz (era de noche) sobre nn dosel sin repararse lnego en ella se encendió y travó en algunos Ramos de Theatro, de que resultó tanta turbacion en todo el auditorio, que ann participaron de ella las personas Reales, dejando sus lngares con la priesa que el suceso pedia.

1 6 2 3.

Im Frühjahr und Sommer 1623 fanden bei der Anwesenheit des Prinzen von Wales, nachherigen Königs Karl I, in Madrid viele Festlichkeiten und theatralische Vorstellungen Statt. Schon von dem Einzuge des Prinzen berichtet Leon Pinelo in seinen handschriftlichen Annalen von Madrid: Domingo 26 de Marzo 1623. Las galas y libreas fueron riquisimas, el adorno de laa calles lucido y pnestos atrechos Theatros con Danzas, bayles y Comedias, màscaras y otras invenciones. El dia no fué muy favorable porque llovió toda la mañans, aunque la tarde dió lngar a la entrada, buvo tablados de Vayles y Comedias al Hospital de los Italianos, Pnerta del Sol, Calle mayor, Puerta de Guadalajara y en Palacio.

Der englische Reisende James Howell erzählt in einem Briefe, datirt Madrid den 10. Juli 1623 (Epistolae Ho-Elianae. Familiar letters Domestic and forren. By James Ilowell. 2nd edition. London 1650.): For ontward usage, there is all industry used to give the prince and his servanta all possible contentment, and some of the Kings own servants wait upon them at table in the palace, where I sm sorry to hear some of them jeer at the Spanish fare and nse other slighting speeches and demeanour. There are many excellent

Poems made here since the Princes arrival, which are too long to couch in a letter, yet I will venture to send you this one stanza of Lope de Vega:

Carlos Estuardo soy,
Que siendo Amor mi guia
Al cielo de España voy,
Por ver mi Estrella Maria.

There are Comedians once a week come to the Palace, where under a great Canopy the Queen and the Infanta sit in the middle, our Priace and D. Carlos on the Queen's right hand, the king and the little Cardinall on the Infantas left hand.

In den Cartas que escrivió un cavallero desta Corte á un su amigo, einer Art von Zeitung aus den Jahren 1621—1623, wird, Brief 12 vom 15. August 1623, geschrieben: Desde qne llegó el Principe de Gales a esta Corte, se ha tenido con Su Altcza toda la cortesia posible, y cnydado de sn regalo y desseo de festejalle y entretenelle, ansi con diversas fiestas que se le han hecho, corriendo toros en cantidad, con rejones y lanzadas admirables, como jugando cañas de vistosas libreas, cavallos y jaezes, cosas pocas vezes o nunca vistas de la nacion Inglesa, ya con mascaras y encamisadas, qne han bien merecido las particulares relaciones que dellas se han hecho, y ya con comedias excelentes, ansi por los autores que las han hecho, como por el primor a que ha llegado la poesia y elegancia dellas en estos tiempos, y por las diferencias de bayles y musicas con qne las han adornado: y esto con tanta frecnencia, qne cada semana ha oido una ó dos comedias. — Jueves a quinze, dia del Corpns, se hizo la procession general del santissimo Sacramento — — Por la tarde se representaron los autos de los carros a la puerta de Palacio, asistiendo sus Magestades y Altezas a vellos en una ventana baja, que está junto a la puerta principal: y el Principe de Gales, por gozar mejor de la vista de la Infanta no estuvo en ventana, sino en un coche con el Duque de Boqningam y otros caballeros, cerradas algo las cortinas frontero del tablado y de la ventana de sns Magestades, donde pndo gozarlo todo.

1 6 2 4.

Copia de nna carta de Andres de Mendoza al Dnque de Vexar, Marques de Gibraelon. Fliegendes Blatt vom 3. Februar 1624:

Ocnrrió en estos dias el nacimiento y bautismo de la Infanta N. S. Hizo el Marques de Alcañiças festin en su casa, a qne combidó toda la corte. Hizieronse dos comedias por diferentes Autores



con excelentes baylarines, hijos del lugar, una mascara de danza con tanta gala como destreza, estando la sala dando embidia a las esferas en hermosura y luces.

Jornada que Su Magestad hizo à la Andaluzia, escrita por D. Jacinto de Herrera y Sotomayor, Gentilhombre de Camera del Señor Duque del Infantado; Barcelona 1624.

In diesem Bericht über Philipp's IV im Frühjahr 1624 unternommene Reise nach Andalusien wird von verschiedenen dramatischen Darstellungen erzählt, mit denen die Anwesenheit des Königs gefeiert wurde. So heißt es bei Gelegenheit der Feste, die ihm der Herzog von Medina Sidonia auf seinem Landsitz El Hato de Doña Ana in der Nähe von Sanlucar gab: Lunes á 18 de Marzo tuvo Su Magestad los mismos entretenimientos de bosque y comedias, que los demas dias; und aus Granada wird gemeldet: La noche del Domingo de Pascua de Resurreccion a 7 de Abril huvo en la ciudad muchas luminarias, y en la puerta que llaman de Guadix muchos fuegos, y huvo comedia en la Alhambra.

1632 oder 1633.

Viaje del Infante Cardenal D. Fernando de Austria desde 12 de Abril 1632 que saliò de Madrid con Su Magestad D. Felipe IV su hermano para la ciudad de Barcelona, hasta 4 de Noviembre de 1634 que entrò en la de Bruselа. Por D. Diego de Aedo y Gallart. Amberes 1635.

Diese Schrift erzählt, wie der Infant in der Bai von Villafranca auf seinem Schiffe la Real einen Besuch von dem Herzoge von Savoyen erhalten habe, und fährt hierauf fort: Aviendo entendido Su Alteza que el Duque gustaria de una Comedia, mandó a una compañia de Representantes, que yva embarcada en esta Esquadra para Napoles, representase: hizose la Comedia, que fuè de mucho gusto y con mucho lucimiento, muy bien dispuesta la galera con muchas luces y muy buena orden.

1635.

Discurso legal del Licenciado D. Christoval de Moscon y Cordova, del Consejo de S. M. y su Fiscal del Consejo Real de Castilla contra el Marques del Aguila, Conde de Cantillana, Marques de Govea, Conde de Sastago, Marques de Almazan y D. Juan de Herrera, por el desacato y delito que cometieron en Palacio, en presencia y oyendolo sus Magestades, estandose representando la comedia, Jueves en la noche 21 de Diziembre del año pasado de 1635.

Während einer Theatervorstellung im Buen-Retiro entstand zwischen den auf dem Titel dieses Anklagelibells genannten Cavalieren ein heftiger Streit, der zu Thätlichkeiten, ja so weit führte, daß die Schwerter in Gegenwart des Königs gezogen wurden. Der Marques del Aguila als Urheber des Streites wurde zum Tode verurtheilt.

1 6 3 6.

Manuscript der Madrider Nationalbibliothek H. 38., welches Tagesneuigkeiten vom Februar 1636 bis in den September 1642 enthält:

Madrid, 26 de Abril 1636. Domingo huvo grandes prevenciones en Palacio para entremeses y comedias, de repente haviendo prevenido a todos los comediantes hiciesen cuantas buffonerias pudiesen para hacer reir a Su Magestad, que por la mañana estuvo de secreto en su capilla.

ib., 10 de Mayo 1636. Viernes a 9 huvieron Sns Magestades Comedia nueva en el Retiro y la representó Prado y su compañia.

ib., 27 de Mayo 1636. Todos estos dias a avido Comedia en Palacio y se hacen grandisimas prevenciones para las fiestas que han de dar principio el domingo.

ib., 18 de Octubre 1636. Viernes 17 por la tarde huvo comedia en Palacio á que asistieron todos los embajadores.

1 6 3 7.

Dasselbe Manuscript. Madrid, 27 de Junio 1637. Este dia en la noche á honra de la vigilia de San Juan el Señor Conde Duque festejó á Sus Magestades con Comedia nueva y muchos Barcos de Musica en los estanques.

ib., 28 de Noviembre 1637. Domingo cumplió años S. M. la Reyna. Ubo grandes fiestas en Palacio, muchas galas, Comedia nueva y un Sarao.

1 6 3 7.

Relacion aiustada en lo posible à la verdad y repartida en dos discursos. El primero de la entrada en estos reynos de Maria de Borbon Princesa de Cariñan. El segundo de las fiestas que se celebraron en el Real palacio del buen Retiro à la eleccion del Rey de Romanos, por el Lic. Andres Sanchez de Espejo Presbitero. Madrid Maria de Quiñones 1637.

Die in dieser Schrift als die glänzendsten ihrer Zeit geschilderten Feste hatten im Buen-Retiro vom Sonntag den 16ten bis Dienstag den 25sten Februar 1637 Statt. Tänze, Stiergefechte, ein literarischer Wettstreit, Volksbelustigungen mit ausgesetzten Preisen und Comödien drängten

einander. Das am letzten Tage dargestellte Schauspiel war Calderon's Don Quixote und wurde von Rosa und dessen Gesellschaft aufgeführt.

1 6 3 8.

Dasselbe Manuscript. Madrid, 10 de Abril 1638. Jueves cumplió años el Rey; con gran gusto de toda la corte se hicieron muchas alegrias en palacio, y luego à la noche uvo Comedia y Sarao.

1 6 3 9.

Avisos historicos do D. Josef Pellizer y Tobar:

Madrid den 28. Juni 1639. La noche del Corpus qne lo fué de S. Juan no tnvieron los Reyes otro festejo qne el de los Autos de la Villa Ordinarios: representáronse quatro: dos de D. Pedro Calderon, nno de D. Antonio Coello y otro de D. Francisco de Rojas.

1 6 4 0.

Avisos de Pellizer. 7. Februar 1640. El Rey nuestro Señor con toda sn casa y la Señora Princesa de Cariñan està desde el dia de San Blas en el Buen-Retiro, donde ha de detcnerse hasta la Quaresma. Hase empezado á representar en el teatro de las comedias que se ha fabricado dentro y concurre la gente en la misma forma que á los de la Cruz y del Principe, celebrándose para los Hospitales y autores de la Farsa. Es obra grande.

Vom 12ten Juni. Nach Pellicer's Bericht wurden am 7ten Juni zwei Autos von Calderon, los Misterios de la Misa und el Antechristo, und zwei von Francisco de Rojas, el rico avariento und las ferias de Madrid, aufgeführt.

Vom 2ten Oktober. Han tenido los Padres de la Compañia del Colegio Imperial sn fiesta solemnisima al cumplimiento del siglo ó cien años de su Religion. Tienen prcvenida nna solemnisima comedia de maravillosas tramoyas, obra de Cosme Loti.

1 6 4 1.

Avisos de Pellizer. 4te Juni 1641. El dia del Corpus se vió en Madrid grande gala y bizarria — — — á la tarde representaron los antos, nno del Doctor Mira de Amescua, Prior de Guadix, de la ronda y visita de la Carcel en alegoria; fné cosa grande, represcntóle la Rosa: otro de Luis Velez de Guevara, moralizada la fabnla de Icaro no tan bueno; hizole la Gongora y Velasco con la otra mitad de la compañia de la Rosa; otro fué do D. Francisco de Roxas, que no pareció bien, fué el sotillo de Madrid á lo divino; representóle Juscpo y la Negrilla con la mitad de la com-

pañia de la Viuda: el quarto fué el Sanson del mismo Roxas, razonable, que hicieron Iñigo y la primera dama que es Jusepa, con lo restante de la compañia de la Viuda; las galas fueron muchas, los gigantes vestidos de nuevo y la tarasca de buen gusto, con unos Caballeros que lidiaban un toro.

1 6 4 2.

Avisos de Pellizer. 19te August 1642. Domingo 17 de este fué dia de gran solemnidad en Madrid. En el convento de la Santisima Trinidad habia un Christo milagroso con la vocacion de Christo de la Fé, que vino de las Indias. — Para el dia de su traslacion los Familiares del Santo Oficio y los vecinos tomaron á su cargo el aparato de la fiesta. Publicóse Certamen Poético para los ingenios con premios de valor: hubo riquisimos altares, arcos triunfales y carros de caballos que representaban la fé al Modo Romano, haciendo las figuras los comediantes con musica. Tres dias antes hubo luminarias y comedias publicas cada dia en la calle.

1 6 4 9.

Real viage de la Reyna N. S. Doña Mariana de Austria desde la Corte y Ciudad Imperial de Viena hasta estos sus Reynos de España. Madrid 1649.

pag. 28. b. Dióse fondo cerca del muelle (de Tarragona), formóse tienda y se dixeron Misas á la Armada. El Governador y Consilleres de la ciudad besaron á S. M. la mano, como tambien algunos caballeros de puesto en aquella plaza. Mientras los esclavos hizieron aguada, entretuvo S. M. el tiempo, oyendo una Comedia que Roque de Figueroa Autor dellas representó en la Antepopa de la Real con su Compañia, que entonces acaso se hallava en Tarragona.

1 6 5 3.

Aus alten Rechnungen, welche mir vorgelegen haben, geht hervor, daß den 16ten Mai 1653 im Buen-Retiro eine Comödie probirt und am 18ten aufgeführt wurde. Eine andere Comödie nebst Loa ward den 18ten Mai gespielt und am folgenden Tage wiederholt. Eben diese Rechnungen bezeichnen noch für mehrere der folgenden Jahre die Tage, an welchen Theatervorstellungen im Retiro Statt hatten, indessen da die gespielten Comödien nicht genannt werden, so kann dies nur wenig Interesse haben.

1 6 5 7.

Gloriosa celebridad de España en el feliz nacimiento y solemnisimo bautismo de su deseado principe D. Felipe Prospero hijo

del gran monarca D. Felipe IV y de la esclarecida Reyna Doña Mariana de Austria, escrita por Rodrigo Mendez Silva. Madrid 1658.

Beschreibung von Festlichkeiten, die vom 13ten bis 27sten December 1657 Statt fanden. Den Schluß derselben bildete die Comödie des Antonio de Solis, Psiquis y Cupido, welche mit dem größten Luxus auf dem Buen-Retiro-Theater aufgeführt ward. Die Maschinen waren eigens für diese Vorstellung von dem Italienischen Ingenieur Maria Antonozzi angefertigt worden.

1 6 6 0.

Relacion verdadera do las grandiosas fiestas y regozijos, quo la muy noble y muy leal Ciudad de Valladolid hizo a nuestro Rey y Señor D. Felipe Quarto el Grande, viniendo de Irun de entregar a la Christianissima Reyna de Francia Doña Maria Teresa de Austria, su hija; donde se declaran los grandes aparatos de fuego, luminarias, toros y cañas, y los Señores que torearon y la mascara que hizieron. Madrid 1660.

Die hier beschriebenen Feste fanden vom 18ten bis 20sten Juni 1660 im Königlichen Palaste zu Valladolid Statt. Vom Abend des 19ten Juni heißt es:

Se retiró su Magestad y fué al salon, adonde le tenian prevenida una comedia con admirables apariencias y perspectivas, de la qual fueron Autores D. Juan de Matos, D. Juan de Avellaneda y D. Sebastian de Villaviciosa.

1 6 6 1.

Ein im Archiv des K. Schlosses zu Madrid vorhandener Königlicher Erlaß, unterzeichnet von Don Luis de Oyanguren und datirt vom 29sten Oktober 1661, übertrug dem Marques de Heliche die Oberaufsicht über die Theatervorstellungen im Palaste und dem Herzog von Medina de las Torres über die im Buen-Retiro.

Von diesem Marques de Heliche sagt Bances Candamo in einer nur im Manuscript vorhandenen Schrift über das spanische Theater:

Fué el primero que mandó delinear mutaciones y fingir maquinas y apariencias, cosa que siendo Mayordomo mayor el Señor Condestable de Castilla ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los theatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza. Las lineas paralelas y el pincel saben dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamas ha estado tan adelantado el aparato de la escena ni el armonioso primor de la musica como en el presente siglo.

1 6 6 2.

Relacion de las fiestas, que el Excelentisimo Señor D. Luis de Guzman Ponce de Leon, Embaxador ordinario de la Magestad Catholica a la Santidad de Alexandro Pontifice Maximo, hizo en Roma por el Nacimiento de el Serenisimo y Altisimo Principe de las Españas D. Carlos Felipe de Anstria. Escrita por D. Enriqne de Sevilla. Roma 1662.

„El dia Lunes 20 Febrero de 1662 algunos de los Cortesanos Españoles mas principales, que asisten en esta Corte a sns pretensiones, negocios y regocijos, representaron privadamente una Comedia española en el Salon de el Palacio Real, a que asistió detras de çelosia Su Excelencia con algunos Eminentisimos Señores Cerdenales."

1 6 7 7.

La Gazeta ordinaria de Madrid. Martes 28 de Deziembre 1677.

„A 22 de el corriente se celebró en Palacio el felicisimo dia de el cnmplimiento de años de la Reyna N. S. y á la noche se representó la famosa comedia de los Juegos Olimpicos, que Su Magestad honró con Sn Real presencia, asistido de Su Alteza."

1 6 7 8.

La gazeta ordinaria de Madrid. Martes 11 de Enero 1678.

„La noche de Pasqna de Reyes se representó la famosa Comedia de el Hercules de Ocaña, gozando Sn Magestad sobre todo de semejantes ejemplos, qne imitan a los Heroes antignos asi en el valor como en esfnerzos sobrehumanos."

ib. 8 de Febrero. Hier wird von der Vermählung des erstgeborenen Sohns des Herzogs von Medina Celi mit der Tochter des Herzogs von Offuna berichtet; dann heißt es: El dia signiente se representó la Comedia de Alfeo y Aretusa, el Sabado la del Jardin de Falerina. El domingo 6 los referidos Señores Esposos y Parientes fueron combidados por el Señor Duque de Medina Celi en su quarto de Palacio. Ayer Lnnes gozaron de la gran Comedia de los Juegos Olimpicos.

ib. 27 de Deziembre 1678. El Jneves 22 del corriente se celebró en Palacio el dichoso cumplimiento de años de la Reyna N. S. — — La misma noche se representó primera vez, en Presencia de S. M. la famosa Comedia nueva del Dios Pan, prevenida de proposito para esta ocasion, en quo dignisimamente se desempeñó el Autor de ella, D. Melchor de Leon, uno de los mas excelentes ingenios de esta Corte.

ib. 8 de Deziembre 1678. El Viernes (4 do Nov.) se celebró la fiesta de S. Carlos, juntamente con el festejo del glorioso nombre de Nuestro Monarca: à la noche se representó una Comedia de Musica y mutaciones, hecha al proposito.

1 6 7 9.

Von den Festlichkeiten, die vom 19ten bis 23sten November 1679 bei der ersten Zusammenkunft Karl's II mit seiner Gemahlin Maria Luisa von Bourbon in Burgos Statt fanden, wird in einem ausführlichen, der Gazeta vom 28sten November beigegebenen Berichte gesagt: festejó el Rey à la Reyna luego con la primera Jornada de Eco y Narciso, continuando en las dos restantes noches lo que faltava de ella con una Loa discreta y cortesana para tan digno asunto.

1 6 8 5.

Ueber die dramatischen Vorstellungen, die in diesem und den nächsten zwölf Jahren am Hofe veranstaltet wurden, habe ich in den schon mehrfach erwähnten alten Rechnungsbüchern reichliche Notizen gefunden; da dieselben indessen eine so späte, minder wichtige Periode des spanischen Theaters betreffen, so hebe ich davon nur hervor:

Am 7ten Juli 1685 ward der Befehl gegeben, den kleinen Salon des Buen-Retiro für die Aufführung des Auto sacramental A Dios por razon de estado in Stand zu setzen.

Den 6ten November desselben Jahres ward La fiera, el rayo y la purpura zur Geburtsfeier des Königs in geschlossenem Hofkreise aufgeführt, dann aber vom 11ten bis zum 25sten für das Publikum wiederholt. Bei Gelegenheit dieser öffentlichen Vorstellungen geschieht der verschiedenen Zuschauerplätze Erwähnung und werden dieselben folgendermaßen benannt:

Aposentos del 1°, 2° y 3° suelo.
Cazuela.
Taburetes.
Bancos.
Bancos del Patio.
Patio.
Aposentos de cazuela.

Am 20sten April 1687 zog die Königliche Familie nach dem Buen-Retiro-Palaste und hier wurden bis zum 25sten Mai von den Schauspielergesellschaften des Damian und des Agustin Manuel folgende Comödien aufgeführt:

April 22. u. 23. Montescos y Capeletes.
„ 24. Troya abrasada.

April 25 bis 28. Jerusalem destruida.
„ 29. u. 30. A un tiempo rey y vasallo
Mai 1. Amparar al enemigo.
„ 2. bis 5. Las Amazonas.
„ 8. bis 19. Orfeo y Aretusa.
„ 20. Montescos y Capeletes.
„ 21. Maravillas de Babilonia.
„ 23. El secreto a voces.
„ 24. u. 25. Para vencer amor querer vencerle.

Sonst führe ich aus derselben Quelle noch an, daß im Buen-Retiro aufgeführt ward:

am 25. August 1686. Andromeda y Perseo.
„ 25. August 1687. Los tres mayores prodigios.
„ 21. Mai 1691. Triunfos de Amor y Fortuna.
„ 26. Juli 1691. Icaro y Dedalo.
„ St. Annentag 1693. Psiquis y Cupido.
„ 6. November 1695. La estatua de Prometeo.
„ 26. Juli 1695. La fuente del desengaño.
„ 28. October 1695. Amor procede de Amor.
„ 26. Juli 1697. Tambien sin envidia hay zelos.
„ 28. October 1697. Los triunfos de la hermosura y los infiernos de Amor, de D. Carlos de Villa mayor.
„ 17. November 1697. Muerte en Amor es la Ausencia, de D. Antonio Zamora.
„ 30. Juli 1698. Ipodamia y Pelope, de D. Sebastian Rejon.

S. 6. Die hier geschilderte Theatervorstellung fand nicht, wie ich irrthümlich angegeben, im Buen-Retiro, sondern in dem Alcazar oder alten Palaste Statt.

Außer den angeführten alten Reiseberichten enthalten auch die Briefe der Madame de Villars, Gemahlin des französischen Gesandten, die von 1679 bis 1681 in Madrid lebte, einzelne Aeußerungen über das Theater. (Lettres de Mmes. de Villars, de la Fayette et de Tencin. Paris 1823.) Sie schreibt vom 6. März 1680:

J'ai été assez souvent à la comédie espagnole avec elle (la Reine): rien n'est si détestable. Je m'y amusais à voir les amans regarder leurs maitresses et leur parler de loin avec des signes qu'ils font de leurs doigts; pour moi je suis persuadée que c'est plutôt une marque de leur souvenir qu'un langage; car leurs doigts vont si vite, que, si ces amants s'entendent, il faut que l'amour d'Espagne soit un excellent maitre dans cet art. Je pense que c'est

qu'il y voit plus clair qu'ailleurs et qu'il ne se soucie guère de faire plus de chemin.

Il y eut dimanche au Retiro une comédie de machines où les deux reines et le roi étoient. Il y falloit être à midi. L'on y monroit de froid.

S. 25. Eine besonders lebhafte Schilderung des tumultuarischen Herganges bei den öffentlichen Theatervorstellungen findet sich in dem Dia de Fiesta, su autor D. Juan de Zavaleta. Dos partes. Coimbra 1666. Ich theile dieselben auszugsweise mit:

T. II. p. 3. La Comedia. Wer den Nachmittag eines Festtages in's Theater gehen will, ißt in aller Eile zu Mittag nnd läßt aus Angst, keinen guten Platz zu bekommen, seinen Sitz am Tische nicht warm werden. Er kommt an die Thür des Theaters, und das Erste, was er zu thun hat, ist, nicht zu bezahlen. Viel arbeiten und nur von Wenigen Bezahlung empfangen, das ist das erste Unglück der Schauspieler. Daß zwanzig Personen mit vier Hellern abgefunden werden, würde noch kein so großer Schade sein, wenn es nicht für viele Andere Anlaß gäbe, dasselbe zu thun. Weil Einer nicht bezahlt hat, sind Unzählige, die auch nicht bezahlen; Alle wollen dem Privilegirten gleichen, damit es nicht scheine, sie seien des Privilegiums unwürdig. Hiernach wird mit so angstvoller Begierde gestrebt, daß man, um es zu erreichen, Streit anfängt; und thut man das, so gelangt man zum Zwecke. Wer sich auf diese Art einmal den Eingang ohne Bezahlung erstritten hat, der erhält in der Regel den freien Eintritt für alle Zukunft. In der That ein hübsches Motiv, Streit anzufangen, weil Einer Denen, welche sich abquälen, um ihn zu unterhalten, den Lohn ihres Schweißes entziehen will! So wird doch wohl Derjenige, der nicht bezahlt, besonders nachsichtig sein? Im Gegentheil, wenn der Schauspieler im schlechten Anzug auftritt, so schmäht er ihn, oder pfeift ihn aus. Ich wünschte doch zu wissen, mit welchem Rechte Dieser und die Uebrigen, welche seinem Beispiel folgen, verlangen, daß der Comödiant, den sie um sein Geld betrügen, sich gut kleiden soll!

Mein Vergnügling bringt also in's Theater ein und fordert von dem, der die Sitze auf den Bänken zu vertheilen hat, einen Platz: dieser sagt ihm, er habe keinen, aber wahrscheinlich werde der Herr eines der vermietheten Plätze nicht kommen, er möge nur warten, bis die Guitarrenspieler aufträten, und, wenn der Sitz dann frei sei, ihn einnehmen. Sie treffen diese Verabredung, und unser Freund begibt sich, um sich während der Zeit des Wartens besser zu unterhalten, in das Ankleidezimmer. Dort findet er die Schauspielerinnen, wie sie ihre Haus-

kleider ausziehen und ihr Theatercostüm anlegen, und bisweilen sind welche so entkleidet, als ob sie zu Bette gehen wollten. Er stellt sich vor Eine hin, die sich gerade durch ihre Dienerin das Schuhzeug wechseln läßt, weil sie zu Fuße gekommen ist. Dies kann nicht ohne große Verletzung des Anstandes abgehen, und der armen Comödiantin ist das sehr unangenehm, aber sie wagt nicht, es zu verhindern, denn da es ihr um den allgemeinen Beifall zu thun ist, mag sie Keinen mißstimmen. Ein Pfeifen, wenn auch noch so ungerecht, bringt im Mißkredit, denn Alle legen dem Urtheil dessen, der einen Tadel ausdrückt, mehr Gewicht bei, als ihrem eigenen. Die Schauspielerin läßt sich also in ihrem Schuhanziehen nicht unierbrechen und erträgt das Angaffen geduldig. Unser Müßiggänger wendet inzwischen kein Auge von ihr ab. Dann blickt er hinter den Coulissen hervor, um zu sehen, wie es mit seinem zweifelhaften Platze bestellt ist. Er findet ihn leer, und da es also scheint, daß der Platz nicht eingenommen werden wird, so geht er hin und nimmt ihn in Beschlag. Kaum aber hat er sich gesetzt, so kommt der Eigenthümer des Platzes und will sein Recht darauf zur Geltung bringen. Jener denkt seinen Sitz zu behaupten, leistet Widerstand und Beide werden handgemein. Sagt mir, ist dieser Mensch nicht ins Theater gegangen, um sich zu erlustigen, und was hat Zanken und Streiten mit der gesuchten Vergnügung zu thun? Wenn er keinen Sitz finden konnte, hätte er besser stehen bleiben sollen, denn es ist weniger peinlich, drei Stunden zu stehen, als sich auch nur einen Augenblick zu balgen. — Zuletzt wird der Streit beigelegt; der, welcher den Platz bezahlt hat, steht zurück und nimmt einen anderen Sitz ein, der ihm von den Besänftigern des Streites angeboten wird. Bald nachdem der Lärm des Zankes aufgehört hat, beruhigt sich auch unser Theatergänger, sieht sich nach dem Platz der Weiber (in Madrid Cazuela genannt) um, mustert die Gesichter, findet an irgend einer Schönen besonderes Wohlgefallen und drückt ihr dies mit einiger Vorsicht durch Zeichen aus. Lieber Freund, Ihr seid ja nicht gekommen, die Cazuela zu sehen, sondern die Comödie! Schon schlägt es vier Uhr und noch hat die Vorstellung nicht begonnen. Er wirft die Augen bald hier-, bald dorthin, als er bemerkt, daß ihn Jemand hinten am Mantel zupft; er wendet sich um und sieht einen Orangenhändler, der, sich zwischen zwei Zuschauern nach ihm vorbeugend, ihm in's Ohr flüstert, jene Dame, welche sich eben mit dem Fächer auf's Knie schlage, habe sich sehr gefreut, seinen Muth bei dem Streite von vorhin zu sehen, er möge doch ein Dutzend Orangen für sie bezahlen. Unser Freund blickt nach der Cazuela hin, sieht, daß es Dieselbe ist, welche ihm gefallen hat, gibt das erbetene Geld und

läßt ihr sagen, sie möge auch sonst Alles nehmen, woran sie Gefallen finde. Nachdem er den Orangenhändler mit dieser Botschaft fortgeschickt, denkt er an nichts, als wie er beim Fortgehen aus dem Theater die Schöne treffen könne, und es verdrießt ihn, daß der Anfang der Comödie so lange auf sich warten läßt. Er fängt an, laut und in ungehaltenem Ton auf die Verzögerung zu schelten und veranlaßt so die Mosqueteros, welche unten vor ihm stehen, in aller Eile mit ihren Schimpfworten hervorzubrechen. Außer dem Unverstand und der Feigheit, die in einem solchen Benehmen liegt, ist es ein unerhörter Undank, denn die Schauspieler sind unter allen Menschen diejenigen, welche sich am Meisten bestreben, durch ihre Leistungen Wohlgefallen zu erregen. Wenn sie eine Comödie einstudiren, wie viele Tage quälen sie sich nicht mit den Proben! Kommt dann der Tag der Darstellung, so gäbe Jeder von ihnen gern das Einkommen eines Jahres dafür hin, wenn nur dieses Mal sein Spiel gut befunden würde! Treten sie auf die Bühne, welche Anstrengung, welche unfägliche Mühe, ihre Rolle gut auszufüllen! Wenn sie sich von einem Felsen hinabstürzen müssen, so springen sie von Gerüsten, welche Berge vorstellen, wie Verzweifelte in die Tiefe; wenn es vorkommt, daß sie einen sich in Todeskrämpfen Windenden vorstellen müssen, so wälzen sie sich auf den schmutzigen, mit schlecht eingeschlagenen Nägeln und Holzsplittern bedeckten Brettern umher, ohne Rücksicht auf ihre Kleider, die oft viel Geld gekostet haben u. s. w. u s. w.

S. 30. Aus einem Manuscripte der K. Akademie theile ich folgende noch unpublicirte Königliche Verordnung mit:

Quando permiti qne volviesen las comedias (que se avian suspendido por los desordenes y relaxaciou de trages y representaciones que se avian esperimentado) fué con orden preciso que eso se executase con atencion muy particular a la reformacion de los trages y a la decencia de las representaciones que se havrá de obserbar, de suerte qne no hubiese, ni en lo nno ni en lo otro, cosa alguna que ofendiese la publica honestidad. Y porque hé entendido que en esto se falta gravemente en las partes donde se representa y qne los trages no son con la moderacion y ajustamiento que se deve, os ordeno que embieis ordenes á la Corona en todo aprieto (de suerte que se observen precisa y indispensablemente) que ninguna muger pueda salir al teatro en havito de hombre, y qne si huviere de ser preciso para la representacion que hagan estos papeles, sea con trage tan ajustado y modesto, que de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos ó trages, que ordinariamente usan,

o con alguna sotana, do manera que solo se diferenzio el trage de la cintura arriba imponiéndoles las penas que os pareciero y disponiendo que inviolablemente so executen en las quo contravinieren al cumplimiento de la orden referida.

Rubricado de la Real mano do Su Magestad.

Madrid á 1°. de Enero 1653.

Al Vicecanciller de Aragon.

S. 32. Rücksichtlich der in den Klöstern aufgeführten Schauspiele erzählt der Begleiter des Marschalls von Grammont (Journal d'un voyage d'Espagne, Paris 1669):

J'allay à la Messe de Minuit aux Cordeliers, où je me consolay de la perto que j'avois faito do n'estre pas à Madrid, pour voir les Comédies que les Moines représentent chez eux dans lo Choeur de leur Eglise cetto nuit-là pour se réjouir de la naissance de nostre Seigneur.

J'avois peine de croire ce qu'un Libraire chez qui j'achetai des Livres me dit, qu'il avoit donné la Comédie du Mareschal de Biron en vers Burlesques à un Moine qui la devoit représenter dans son Couvent, et que sa femme avoit presté de ses habits à un d'eux pour cela.

S. 39. Calderon wurde nach der Angabe einer, übrigens sehr mageren und ihrem pomphaften Titel nicht entsprechenden Schrift „Biografia de Calderon, redactada en presencia de un crecido numero do documentos inéditos por Antonio de Iza Zamàcola y Vilar, Madrid 1840," nicht 1601, sondern schon den 17ten Januar 1600 geboren. Seine Gebeine wurden im Jahre 1841 aus der Kirche San Salvador, wo sie beigesetzt waren, nach San Nicolas übertragen.

Das Haus, in welchem Calderon am 25sten Mai 1681 starb, liegt nahe dem ehemaligen Thor von Guadalajara in der Calle Mayor Manzana 173, Nr. 4 der alten, 95 der neuen Zählung. „Dieses Haus — sagt Mesonero Romanos im Semanario pintoresco von 1853 — existirt wahrscheinlich noch mit derselben inneren Eintheilung wie zu der Zeit, als der große Dichter sein erstes Stockwerk bewohnte; wer es betrachtet, wird durch die bescheidenen Verhältnisse desselben überrascht, denn es nimmt im Ganzen eine Oberfläche von nur 849 Fuß ein und hat eine Façade von nur 17½ Fuß mit einem einzigen Balkon in jedem Stockwerk nach der Calle Mayor zu; denken wir uns nun jenen großen Genius vom Hofe Philipps IV, den achtzigjährigen Capellan de los reyes nuovos, den edlen Ritter von Santiago, das Idol des Hofes

und der Stadt, wie er die steilen Stufen dieser engen Treppe emporsteigt und sich in dem beschränkten Raum dieser ärmlichen Wohnung niederläßt, wo er den letzten Seufzer aushauchte, so überfällt uns ein tiefes Gefühl der Bewunderung und Verehrung für jenen unsterblichen Dichter, der aus einem so bescheidenen Aufenthalt die Strahlen seines Geistes über die ganze civilisirte Welt verbreitete."

S. 46. Die Behauptung, Calderon habe die Arbeiten Anderer vielfach benutzt, muß noch weiter ausgedehnt werden; es stellt sich nämlich heraus, daß mehrere, und gerade einige seiner vorzüglichsten und berühmtesten Stücke nur Ueberarbeitungen der Werke früherer Dichter sind. Einen auffallenden Beleg hierzu liefert zunächst Tirso's Venganza de Tamar, welche in der neuen Ausgabe des Calderon, um den Vergleich zu erleichtern, neben des Letzteren Cabellos de Absalon abgedruckt ist; die zweite Jornada von Calderons Comödie stellt sich von Anfang bis zu Ende als eine wörtliche Wiederholung der dritten von Tirso's Stück heraus. Noch merkwürdiger scheint mir eine Entdeckung, die ich in Bezug auf den „Arzt seiner Ehre" gemacht habe. Wenn mir gleich bekannt war, daß alle Kataloge auch dem Lope de Vega einen Medico de su honra zuschreiben, so hielt ich doch dies nur für eine irrthümliche Bezeichnung (wie denn auch noch Hartzembusch in seiner Ausgabe des Calderon T. IV. S. 669 auf die gleiche Annahme hin den Medico dieses Dichters in das Jahr 1633 setzt); allein auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna fand ich wirklich einen, im Jahre 1633 unter Lope's Namen mit dem Zusatz representólo Avendaño gedruckten, Médico de su honra, welcher gänzlich verschieden von dem des Calderon ist. Der uns bekannte Guiierre heißt hier Don Jacinto, Mencia führt den Namen Doña Mayor, eine Dienerin dagegen wird Mencia genannt. Handlung und Scenenfolge stimmen freilich fast durchaus mit der bei Calderon überein, aber der Dialog, die Verse und die sprachliche Ausführung sind gänzlich verschieden und in dem einfacheren Style Lope's gehalten. Es läßt sich daher die Annahme kaum umgehen, daß Calderon in seinem Medico de su honra das ältere Stück, mit Beibehaltung des Plans und der Erfindung, nur umgeschrieben und sprachlich umgestaltet habe; denn daß das letztere eine von ihm selbst herrührende frühere Bearbeitung dieses Stoffes sein könne, diese Vermuthung muß zurückgewiesen werden, da der Styl überhaupt nicht der seinige, am allerwenigsten der von seinen Jugendwerken ist. Zur Vergleichung mit der berühmten Tragödie des Calderon theile ich nun aus ihrem Original, dem unter Lope's Namen erschienenen und wahrscheinlich wirklich von diesem herrührenden gleichnamigen Schauspiel, zunächst die Scene mit, wo der eifersüchtige

Don Jacinto (D. Gutierre) seine Gattin beim Schreiben des Briefes an den Infanten überrascht.

D. Jacinto.

Cielos, que estoy mirando?
No está Mayor escriviendo?
Los sentidos voy perdiendo
Y el alma se va turbando.
Confuso por Dios estoy;
Llego, que es esto, señora?

(Corre una cortina, aparece Mayor sentada y escriviendo, y en viendo a su marido se desmaya.)

Mayor.

O que desdichada hora,
Valgame Dios, muerta soy.

D. J.

Desmayóse; que procuro
Saber ya mas en mi ofensa?
Derribe esta bala inmensa
De mi honor el fuerte muro.
Si culpada no estuviera,
Aqui no se desmayara,
Ella su disculpa hallara;
Y asi es ya justo que muera.
Bien el delito acrimina
Lo escrito deste papel;
La sentencia escrivió en el,
Si bien mi mortal ruina.

(toma el papel.)

Aqui dice: si el amor,
Señor, que me aveys tenido,
Y el que os tuve ha merecido
Que no os vays, cesse el rigor — —
Passr no puedo adelante.
Que de desdichas, que heredan
Mis desdichas, que sucedan
Dos muertes en un instante?
Ay honor, y quien pudiera
Aquesta muerte escusar?
Yo el pecho te he de passr,
Y a mi la congoja fiera:

Aquesto ha de ser assi,
Que me mate a mi el dolor,
Y el hazero del honor,
Mayor, que te mate a ti — — —
Este quarto he de cerrar,
Pues ya es noche, hasta bolver,
Que un modo nuevo ha de ver
El mundo para matar.

(Cierra la puerta y vase, y despierta Mayor.)

Nun folgt ein angstvoller Monolog der Doña Mayor, in Worten verschieden von dem der Doña Mencia bei Calderon, aber im Gedankengange sehr ähnlich, sodann die Scene des Aderlasses:

Sale D. Jacinto; traiga un hombre bendados los ojos con un lienzo.

D. Jac. Ya estàs en seguro, espera,
No te descubras. Barbero. No haré,
Qué es esto? D. Jac. Yo avisaré.
Barb. Esta es fantasma ò quimera?

(D. Jacinto se ponga una mascara y saque una pistola, y ponesela a los peches al barbero quando le manda descubrir.)

D. Jac. Descubrete! Barb. Ya lo hago.
Cielos, Señor que te he hecho,
Que asi quieres en mi pecho
Hazer tan barbaro estrago?
D. Jac. Aqui tienes de morir,
Si contradices mi gusto,
Aunque te parezca injusto.
Barb. Solo te intento servir.
D. Jac. Pues entra, y esa muger
Haz que en liquidos corrientes
De carmin derramen fuentes
Sus brazos, hasta que el ser
Pierda, perdiendo la vida,
O quitarételа a ti!
Barb. Harèlo, señor, asi. (vase.)
D. Jac. Entra, el alma está afligida,
Que aquesto por mi suceda.
Mas en naciendo la ley
De humano el pobre y el Rey
Por primer blason hereda.
El alma penosa queda

En este forçoso trato
De honor, y me llama ingrato,
Mas que a Mayor adora,
Y se enoja, porqne agora
Rompo su hermoso retrato etc.

Die letzte Scene, wo der König die von D. Jacinto begangene furchtbare That ausdrücklich billigt, ist noch herber als bei Calderon:

Rey. Jacinto, no ignora
El alma lo qne aveys hecho,
Mas pues los iudicios forman
Tanta culpa, errores tantos
Que en vuestro honor se acrisolan,
Lo hecho está muy bien hecho
Y por mi palabra heroyca
Os prometo de pagaros
El respeto a la persona
De Enrique, siendo desde oy
Vos dueño de mi Corona
Siendo mi amigo, mi amparo,
Siendo mi privança toda,
Siendo un exemplo de vida,
Sieudo archivo de la honra, etc.

Die Schlußworte lauten:

Y aqui, senado famoso,
Se da fin a aquesta historia
De el houor en la sangria
Y medico de su honra.

Auch zu dem Alcalde de Zalamea hat Calderon ein gleichnamiges Stück von Lope de Vega (welches Don Agustin Duran besitzt) benutzt und zwar demselben die ganze Disposition der Handlung, die Charakteristik der Personen, so wie die Anlage der ergreifendsten Scenen entlehnt, so daß nur die sprachliche Ausführung als sein Eigenthum übrig bleibt. In wie fern ein ähnliches Verhältniß von Lope's El mayor prodigio ó el purgatorio en vida (gleichfalls im Besitze Duran's) zu Calderon's Fegefeuer des heil. Patricius, mit welchem es den nämlichen Stoff behandelt, Statt finden mag, kann ich nicht sagen, da ich versäumte, das genannte Stück zu lesen.

Ein nur schwaches Vorbild zu seinem standhaften Prinzen konnte Calderon in Lope's Fortuna adversa del Infante D. Fernando de Portugal finden; allein wie unermeßlich sein Drama auch das seines Vor-

gängers überragt, so entdeckt man doch in diesem viele Züge, welche der spätere Dichter aufgenommen und feiner hervorgearbeitet hat. So findet sich bei Lope schon das Liebesverhältniß zwischen der Maurischen Prinzessin (hier Arminda genannt) und Muley, die Schonung Fernando's gegen Letzteren und endlich die wunderbare Erscheinung des Prinzen, indessen nicht um die Christen zum Siege zu führen, sondern um die Mitgefangenen zur Heimführung seiner Gebeine nach Portugal zu ermahnen.

Die ältere Niña de Gomez Arias, deren Abfassung durch Luis Velez de Guevara nicht bezweifelt werden kann, da es am Schlusse heißt:

Y aqui os presenta Luis Velez
En esta humilde comedia
La niña de Gomez Arias
Por historia verdadera,

enthält gleichfalls Vieles, was Calderon sich in der seinigen zu Nutze gemacht hat; nicht nur ist der Gang der Handlung in beiden Stücken sich sehr ähnlich, sondern auch einzelne Auftritte, die das spätere Stück mehr ausgearbeitet enthält, sind hier schon im Keime vorhanden. So findet sich bei Guevara das Muster zu der mit Recht bewunderten Rede der Dorotea (hier Doña Gracia genannt):

Mi vida, que culpa
Grave cometi,
Que merezca pena,
Que es mas que morir?
Pues daros el alma
Fué agravio, que ansi
La tratais agora,
Sin mas avertir
Mi honor, ni mi amor?
No mirais que os di
De entrambos las llaves?
No hablais? que dezis?
Señor Gomez Arias
Duélete de mi,
Que soy niña y muchacha,
Nunca en tal me vi.

S. 282. Auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befindet sich die Handschrift einer Comödie La selva confusa, welche die Unterschrift Don Pedro Calderon trägt. Diese Unterschrift hat mir zwar bei dem Vergleich mit den unzweifelhaft ächten, die in derselben Sammlung vor-

handen sind, den Verdacht erregt, sie könne eine nachgemachte sein: dennoch wird es sich der Mühe lohnen, das Manuscript näher zu untersuchen. Von dieser Comödie findet sich auf der genannten Bibliothek auch ein alter sehr seltener Druck, in welchem sie dem Lope de Vega zugeschrieben wird; allein diese Bezeichnung ist gewiß unrichtig, denn das Stück ist durchaus nicht in Lope's Styl geschrieben, wie schon die Anfangsverse zeigen, welche ich hier anführe:

Filipo Pasemos los rigores de la siesta
En el eterno abril de la floresta.
Fadrique. Aqui que de esmeraldas
Componen estas sombras
Colgaduras al monte, al valle alfombras,
Siendo en tantos colores
Gigante de Zafir, pira de flores etc.

Es ist mir der Gedanke aufgestiegen, unter dem Titel la selva confusa könne Calderon's verloren geglaubte Comödie Certamen de amor y celos verborgen sein, wenigstens würde der Inhalt jener mit der Ueberschrift von dieser ganz gut harmoniren.

S. 285. Die hier gegebene Chronologie von Calderons Schauspielen ist nach den Berichtigungen und näheren Feststellungen zu verbessern, welche Hartzembusch in seiner vortrefflichen neuen Ausgabe des Calderon geliefert und sodann im ersten Bande der Comedias escogidas de Lope de Vega vervollständigt hat. Indem ich hiermit auf diese ausgezeichnete Arbeit verweise, muß ich jedoch die Angaben von Hartzembusch wiederum meinerseits in folgenden Punkten berichtigen:

La dosdicha de la voz ist geschrieben im Frühjahr 1639. Auf der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befindet sich das Origninalmanuscript dieser Comödie mit Calderon's Unterschrift, datirt en Madrid 14 de Mayo de 1639 años, und mit Erlaubniß zur Darstellung von Juan Navarro de Espinosa versehen, welche letztere das Datum des 1sten Juni 1639 trägt. Dem Personenverzeichnisse ist von Calderons eigener Hand die Rollenvertheilung hinzugefügt, die ich als Curiosität mittheile:

	D. Juan	Pedro Mlo. (wohl Manuelo)
	D. Pedro	el Autor (d. h. der Schauspieldirector).
	D. Diego	Leon.
	D. Luis, viejo	Jusepe.
	Feliciano	Pedro.
	Luquete	Ossorio.
	Da. Beatriz	Ma de — (wohl Calderon).

Das Uebrige ist abgerissen.

El Secreto a voces ist geschrieben 1642; das Autograph davon mit Calderons Unterschrift, datirt Madrid den 8ten Februar 1642, mit dem Zusatz para Antonio de Prado und Licenz zur Darstellung vom 1sten Juni desselben Jahres, befindet sich im Besitze des Herzogs von Ossuna.

Fieras afemina Amor wurde, wie aus Rechnungen über die Hoffestlichkeiten erhellt, im Jahre 1672 auf dem Theater von Buen-Retiro aufgeführt.

Für den Médico de su honra liegt keine andere Zeitbestimmung vor, als daß er 1637 gedruckt ist, denn das gleichnamige, in Fajardo's Katalog erwähnte, dem Lope zugeschriebene, 1633 gedruckte Stück ist gänzlich verschieden von dem des Calderon.

El Magico prodigioso wurde, wenn ich die Jahreszahl auf dem Mannscript des Herzogs von Ossuna recht entziffert habe, am Frohnleichnamsfeste des Jahres 1631 zu Yepes aufgeführt.

El gran principe de Fez ist, wie mit höchster Wahrscheinlichkeit vermuthet werden muß, im Jahre 1669 geschrieben. Das Manuscript dieses Stücks, welches sich in der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befindet, trägt, obgleich ihm die Unterschrift des Dichters fehlt, doch alle Anzeichen eines Autographs an sich; demselben ist eine in hochlobenden Worten ausgedrückte Erlaubniß zur Darstellung vom 19ten September 1669 angehängt. Wenn nun gleich, wie viele der alten Comödienhandschriften zeigen, auch für spätere erneuerte Aufführungen eines Schauspiels eine neue Erlaubniß eingeholt werden mußte, so läßt sich doch, unter der Voraussetzung, die vorliegende sei ein Autograph, annehmen, daß auch die angehängte Licenz die erste sei, welche für die Darstellung eingeholt worden. Hiernach würde denn zugleich die von Hartzembusch (T. IV. pag. 676) für noch 24 andere Stücke adoptirte Annahme, dieselben müßten vor 1651 verfaßt sein, sehr problematisch; denn Falls, wie Hartzembusch meint, keines dieser Stücke eine fiesta real wäre, so würde das vorliegende Beispiel zeigen, daß Calderon seinem Vorsatze, nach dem Eintritt in den Priesterstand nur noch solche fiestas zu schreiben, nicht durchaus treu geblieben sei. Allein jener Ausdruck bedeutet überhaupt nur Comödien, die zur Aufführung am Hofe bestimmt waren, und von einigen der in Rede stehenden Stücke ist es wahrscheinlich, von allen möglich, daß sie eine solche Bestimmung hatten; sehen wir doch aus den mitgetheilten Verzeichnissen, daß keineswegs bloß Pompstücke, sondern Schauspiele aller Gattungen auf dem Hoftheater dargestellt wurden, und wenn die meisten Fiestas durch die Ueberschrift oder durch irgend ein Compliment an die Königliche Familie ihre

Bestimmung befunden, so folgt doch nicht, daß dies bei allen der Fall sein müsse. Immerhin bleibt für Amar despues de la muerte sicher, daß es vor 1654 entstanden ist, da in Thomas Corneille's in diesem Jahre geschriebenen Illustres ennemis einzelne Stellen daraus übersetzt sind; die Worte, in welchen ich ein Compliment gegen Philipp's IV Sohn Juan de Austria erblickte, müssen sich daher nur auf den Helden von Lepanto beziehen, an den sie unmittelbar gerichtet sind. Von El Josef de las mugeres findet sich beim Herzog von Ossuna eine Copie mit dem Beisatz: á 1º de Enero de 1669 años se sacó del Original de D. Pedro Calderon por Mannel Vallejo.

Las tres justicias en una muß zu den frühsten Jugendwerken des Calderon gehören. Bances Candamo sagt nämlich in seiner schon angeführten Schrift über das Theater: El mayor cuidado del Poeta es no escoger casos horrorosos ni de mal ejemplar, y el Patio tan poco lo sufre. A. D. Francisco de Rojas le silvaron la Comedia de Cada qual lo que le toca por haberse atrevido a poner en ella un Caballero que casandose halló violada de otro Amor a su esposa, y D. Pedro Calderon deseó mucho recoger la comedia de un castigo en tres venganzas, que escrivió siendo muy mozo, porque un galan dava una bofetada á su padre y con ser caso verdadero en Aragon y averiguar despues que era el padre supuesto y no natural y con hacerle morir, no obstante en pena de la irreverencia con todo eso D. Pedro queria recoger la Comedia por el horror que dava el escandaloso caso. Offenbar hat Bances Candamo sich hier in dem Titel des Stücks geirrt, die von ihm angedeutete Handlung findet sich in Las tres justicias en una.

Die Bibliothek des Herzogs von Ossuna bewahrt noch in Handschrift die Entremeses del Sacristan muger, de la rabia, del robo de las Sabinas und die Mojiganga de las visiones de la muerte, so wie die de los guisados von Calderon.

S. 295. Falls der zweite Akt der Comödie El mejor amigo el muerto dem Francisco de Rojas mit Recht zugeschrieben wird, so muß angenommen werden, daß das Geburtsjahr dieses Dichters spätestens in das letzte Decennium des 16ten Jahrhunderts falle; denn Hartzembusch hat in dem 4ten Bande seiner Ausgabe des Calderon, S. 661, bewiesen, daß das erwähnte Stück schon vor dem 25sten December 1610 geschrieben ist. Wenn die Ueberschrift den dritten Akt dieser Comödie dem Calderon beilegt, der ihn in seinem 11ten Jahre geschrieben haben müßte, so erheben sich wohl gewichtige Zweifel gegen die Richtigkeit dieser Angabe.

In einem Manuscript der Madrider Nationalbibliothek II. 38, welches Tagesnachrichten vom 23sten Februar 1636 bis zum September 1642 enthält, fand ich Folgendes:

Zum 24sten April 1638. Viernes sucedió la desgraciada muerte del Poeta celebrado D. Francisco de Rojas, alevosamente sin que se aya podido penetrar la causa del Omicidio, si bien el sentimento a sido general por su mocedad.

Zum 22sten Mai 1638. A corrido voz por la corte que la muerte sucedida en dias pasados del Poeta Francisco do Rojas trujo origen del vejamen que se hizo en el Palacio del Retiro las carnestolendas pasadas, de dondo quedaron algunos Cavalleros enfadados con el dicho.

Diese Nachricht vom Tode des Rojas im Jahre 1638 ist höchst auffallend; allein, wie positiv sie auch gegeben sein mag, so wird man doch wohl annehmen müssen, daß nur eine gefährliche Verwundung, von welcher der Dichter wieder genesen, Anlaß zu dem Gerüchte gegeben. Denn daß Rojas noch über das erwähnte Jahr hinaus gelebt hat, läßt sich kaum bezweifeln; ein Autograph von ihm im Besitze Duran's, das Auto de la Ascension de Christo nuestro bien, trägt die Unterschrift Frco de Rojas de hedad de 53 Años aun no cumplidos, und man würde von einem mit 53 Jahren Gestorbenen schwerlich gesagt haben, er sei wegen seiner Jugend beklagt worden. Nach einer in den Noten zur neuen Ausgabe des Calderon B. 4, S. 674 mitgetheilten Notiz aus den Avisos de Pellicer wurde im Jahre 1640 im Buen-Retiro ein Festspiel von Solis, Rojas und Calderon aufgeführt, von dem man supponiren muß, daß es eigens für diese Gelegenheit geschrieben worden sei; ferner ist von einem am Frohnleichnamstage 1642 dargestellten Auto des Rojas die Rede „que no pareció bien", und wenn die Autos überhaupt schon in der Regel für das Fest eines jeden Jahres verfaßt wurden, so ist das bei dem erwähnten um so sicherer der Fall gewesen, als man ein altes Auto nur dann von Neuem aufgeführt haben würde, wenn sein Erfolg schon durch frühere besonders günstige Aufnahme gesichert gewesen wäre. Endlich scheint auch das Vorwort zu dem zweiten Bande der Comödien des Rojas (Madrid 1646) von dem Dichter eigens für diese Ausgabe geschrieben zu sein.

Der Herzog von Offuna besitzt das Autograph der Comödie Peligrar en los remedios; am Schlusse steht: Acabado sabado nuebe de diciembre 1634 para Roque de Figueroa. D. Franc. de Rojas Zorrilla. Sodann (aber nur Copie) La mas hidalga hermosura mit Erlaubniß zur Darstellung von 1645; Nuestra Señora de Atocha, Ab-

schrift von 1644; Hierusalen castigada; Saber de una vez; La trompeta del juicio; Santa Taez; Judas Macabeo. Endlich die Autos De la viña de Nabot (mit der Bemerkung para la fiesta de Granada de 1648) und del robo de Elena y la traycion de Troya.

Ein Manuscript derselben Bibliothek, datirt vom 21. März 1643, trägt die Ueberschrift: Auto famoso de la descension de Nª. Señora en la Santa iglesia de Toledo cuando trujo la Casulla al gloriosisimo S. Ildefonso. Compnesto por mi Señor y grande amigo Mº. Joseph de Valdivieso que aya gloria y trasladado por mi el licendº. Francº. de Roxas. Sollte dies unser Rojas sein?

Endlich bemerke ich noch, daß es auch einen Comödiendichter Pedro de Roxas gab; ein Stück Saber de una vez, das in Catalogen dem Francisco zugeschrieben wird, ist in einer Handschrift der genannten Bibliothek mit der Unterschrift dieses Pedro versehen.

S. 329. Moreto nennt sich in seinem Testament vom Jahre 1669: Yo D. Agustin Moreto y Cabaña, Presbitero, vezino de esta ciudad de Toledo, hijo legitimo de Agustin Moreto y de Violante Cavana su muger, mis padres, difuntos, vezinos que fueron de la Villa de Madrid etc. Die vielbesprochene Klausel in Bezug auf seine Beerdigung lautet: Mando que difunto mi cuerpo sea sepultado en el Pradillo del Carmen, y me acompañe la Cruz, Cura y Clerigos de mi parroquia y la Hermandad de San Pedro, de adonde soy hermano y me baga los oficios, como lo acostumbra la dicba Hermandad con los demas hermanos. (Eine Abschrift dieses Testaments ist mir in Toledo aus der Bibliothek des nun verstorbenen Gallardo mitgetheilt worden.)

Nachdem in der von Hartzembusch besorgten Ausgabe ausgewählter Comödien des Tirso de Molina der dem Lope zugeschriebene, aber nach des Herausgebers Meinung von Tirso herrührende, Infanzon de Illescas neu publicirt worden ist, geht Moreto auch des Ruhmes verlustig, den ihm sein gefeiertestes Stück El valiente justiciero eingetragen; in der That ist dieses in Plan, Scenenfolge und Charakteren nur eine abgeschwächte Copie von jenem und bleibt in Einzelheiten weit hinter seinem Original zurück.

S. 358. Matos Fragoso starb nach Barbosa Machado zu Madrid den 18ten Mai 1692. Schon in den Trauergedichten auf den Tod Montalvan's 1639 stehen Gedichte von ihm. Der Herzog von Ossuna besitzt das mit seiner Unterschrift und der Licenz von 1668 versehene Manuscript der Comödie La mas heroica fineza y fortunas de Isabel.

S. 365. Bei'm Herzog von Ossuna finden sich von Christoval

de Monroy die Comödien Zelos, industrias y amor; Lo quo pasa en un meson und No hay amor donde hay zelos mit Licenzen von 1640, 1643 und 1644. No ay mas saber que salvarse trägt die Jahreszahl 1648.

S. 367. In alten Flugblättern fand ich folgende Nachrichten über Antonio de Mendoza:

Carta decima que escrivió un caballero desta Corte á un su amigo. Madrid 12 de Marzo 1623. „A D. Antonio de Mendoza se dió titulo de secretario del Rey."

Sucesos desta Corte desde 15 de Agosto hasta fin de Octubre 1623. „El señor Conde de Olivares con grande ostentacion dió el habito de Calatrava a D. Antonio de Mendoza de la Camara de Su Magestad, y su valido justamente por su calidad, su ingenio, agrado y buenas partes, pues pocas veces se hallan hombres de animo igual."

Avisos de Pellicer de 20 de Setiembre de 1644. „Ayer vino tambien aviso que murió D. Antonio de Mendoza, de la Cámara de Su Magestad y su Secretario de ella que tantos años se habia conservado en la gracia de todos."

S. 387. Die Begebenheit, auf welche sich das Drama Juan Pascual gründet, ist erzählt in Zuñiga's Annalen von Sevilla zum Jahre 1354, Band II, S. 136. — Ist la Hoz, wie Baëna angibt, wirklich 1620 geboren, so muß er ein hohes Alter erreicht haben, denn ein Autograph von ihm beim Herzog von Ossuna El deseado principe de Asturias trägt die Jahreszahl 1708.

S. 396. Eine nicht ungünstige Probe von der Kritik dieser Zeit gibt die Schrift Heraclito y Democrito de nuestro siglo, por Antonio Lopez de Vega, Madrid 1641. Einige Auszüge mögen einen Begriff von Geist und Ton derselben geben:

Pag. 174. Das Komische wird mit dem Tragischen vermengt; man macht nicht allein in derselben Fabel abwechselnd vom Kothurn und vom Soccus Gebrauch, nein, man schnallt sie zur selben Zeit an, zugleich den Fuß auf beide setzend; man lacht und weint bei dem nämlichen Anlaß, ist zugleich Patricier und Plebejer. Unsere Dichter wenden den Spaß oft bei Stellen der größten Spannung an, so daß er, zum Lachen anreizend, den beabsichtigten Affekt vermindert, ja zerstört. Sie lassen die Könige reden, handeln und empfinden wie die Untersten aus dem Volke und diese dagegen nicht selten wie die Könige. Sie setzen sich über die Vorschriften der Kunst hinweg, indem sie sagen, daß, wenn man nur den Hauptzweck, den Geschmack des Publikums zu befriedigen,

erreiche, die Vermengung der Gattungen nicht viel auf sich habe. Als ob es Lob verdiente und Zeichen eines großen Genie's wäre, eilfertig seinem eigenen Hange den Zügel schießen zu lassen, nur der eigenen Laune zu folgen, ohne sich irgend einem Gesetze zu unterwerfen! Heiterkeit muß in der Comödie walten, Trauer und Aufregung in der Tragödie; wie sollte irgend ein Zeitalter hierin eine Aenderung treffen können? Ich sage nicht, daß man mit abergläubischer Ehrfurcht die alten Regeln beobachten soll (denn hierin muß Einiges dem veränderten Geschmacke der verschiedenen Zeit nachgesehen werden); nicht, daß man den Alten auch in den Nebendingen folgen soll, die für die Disposition und das Wesen der Handlung gleichgültig sind. So kommt zum Beispiel heut zu Tage nichts darauf an, ob man die Zahl der Akte vermehrt, ob die Zeitdauer einen Tag oder mehrere beträgt, ob in einer Scene nach der Horazischen Vorschrift nur vier redende Personen oder mehr auftreten u. s. w. Aber daß jedes Gedicht, im Wesentlichen, nach seinen eigenthümlichen Gesetzen geschrieben werden müsse, welchem geistvollen, ja nur verständigen Manne sollte das nicht einleuchten? Und ist es so geschrieben, wie sollte es dem Geschmacke des Ungelehrten widerstreben? Wird ernste Haltung, gesteigertes Interesse, ununterbrochen von vulgären Intriguen und Unanständigkeiten in der Tragödie nicht gefallen? Und wenn der Ergötzung wegen die Einschaltung von etwas Scherzhaftem gestattet werden soll, wird man nicht damit zufrieden sein, daß dies in den Episoden geschehe, nicht in den Scenen oder zwischen den Personen, welche tragische Theilnahme erregen sollen? Wird es etwa mißfallen, wenn die Comödie aus spaßhaften oder wenigstens heiteren Auftritten zusammengesetzt wird, und wenn ihre Verwickelung nicht bis zum Blutvergießen oder zu einem Leidensfalle steigt, der das tragische Mitleid herausfordert? Kann man durch Beobachtung dieser Grundsätze Alle befriedigen, welche andere Entschuldigung gibt es da für die Nichtbefolgung derselben, als nur die Unwissenheit?

Dies summarisch hinsichtlich der Unterscheidung der Formen. Was nun innerhalb einer jeden die weise Anlegung, Durchführung und Wahrscheinlichkeit der Handlung anlangt: welche moderne Gewohnheit kann Monstrositäten, Unwahrscheinlichkeiten und Ungereimtheiten entschuldigen, welche die Meisten unserer Comödiendichter uns täglich auftischen? Ist es etwa ein Zeichen von Genie, Unmögliches zu erdichten oder Unpassendes zu sagen, nur um dem großen Haufen der Unwissenden eine, seinem schlechten Geschmacke zusagende unterhaltende Novelle zu bieten? „Durch diesen großen Haufen gewinnen die Theaterdirectoren Geld, nicht durch die wenigen Einsichtsvollen“, sagen sie. „Und wie oft geschieht

es, daß durch das Gute Beide befriedigt werden!", entgegne ich. Erleben wir dies nicht hier und da? Da es also möglich ist, so sucht, ihr Dummköpfe, den Beifall Aller durch gute Leistungen zu erringen, nicht durch Fehlgriffe! Erfindet mit Neuheit und Wahrscheinlichkeit, disponirt mit Spannung und Klarheit und löset den Knoten ohne Gewaltsamkeit auf! denn wenn euch auf diese Weise der gute Erfolg auch vielleicht einmal entgehen sollte, so wird doch das sehr selten sein; dies wenigstens ist der Weg, um mehrentheils das Ziel zu erreichen; aber wie Wenige gehen ihn und wie viele Pfade gibt es, die in die Irre führen! Die Einen thun nichts weiter, als daß sie theils geschmacklose und pöbelhafte, theils hochtrabende und pomphafte Reden und Gespräche auf die Bretter bringen, ohne daß sich von der ersten bis zur letzten Scene irgend eine Erfindung oder Handlung, die diesen Namen verdiente, wahrnehmen ließe. Andere bilden die Schürzung der Fabel aus unwahrscheinlichen Vorfällen und rechtfertigen sich damit, daß solche Ereignisse in der Wirklichkeit vorkommen, ohne zu bedenken, daß nicht alles Mögliche deshalb auch wahrscheinlich ist. Noch Andere wagen sich an ernste historische Begebenheiten und setzen dabei (da hier die Einsicht, die ihnen fehlt, besonders nöthig ist) nicht allein die Rücksichten gegen die Fürsten aus den Augen, indem sie von ihnen Unwürdigkeiten publiciren, die nicht vor das Auge des Volks gebracht werden sollten, sondern erheben auch, ohne Scheu vor Gott und der Ehrwürdigkeit der Chroniken, falsches Zeugniß wider sie, verändern die dargestellte Begebenheit in den Hauptpunkten und entschuldigen dies mit dem Vorgeben, die Comödie sei nicht verpflichtet, sich an die Wahrheit zu binden; als ob ihnen die unbegränzte Erlaubniß zum Lügen ertheilt wäre! — Andere lassen sich noch viel größere Ungereimtheiten zu Schulden kommen, als alle die Genannten, und ihre Comödien sind nichts als Gewebe von Unschicklichkeiten, zügellosen Einfällen und schlecht zusammengefügten Auftritten, kindisch in der Erfindung, verworren oder äußerst trivial in der Disposition der Handlung, wobei ihr Knoten, auch ohne gehörig geschürzt worden zu sein, am Ende doch mehr zerhauen als gelös't wird. Sind alle diese Ungereimtheiten nicht ein klares Zeichen, daß ihre Verfasser im Finsteren tappen und daß nur die Frechheit der Unwissenheit ihnen den Muth gibt, diese Gattung der Poesie zu cultiviren? Was dann ihren Styl und ihre Verskunst angeht, so möge Gott sie bessern! Aber über dies Alles kann man sich nicht wundern, denn da es uns klar ist, daß sie nicht wissen was sie schreiben, so darf es uns nicht überraschen, von ihnen den tragischen und komischen Styl durcheinandergemengt zu sehen, noch dürfen wir über so viele Abgeschmacktheiten, über

so viele Strophen ohne Seele, ohne Sinn und Verstand erstaunen. Alle diese guten Eigenschaften machen denn den Dünkel um so lächerlicher, der einem Komiker den Kopf benebelt sobald er eines seiner Stücke applaudirt sieht. Von diesem Moment an hat Spanien kein Genie, das ihm gleich käme, ferneres Studium ist ihm nun nicht mehr nöthig, er hat nun nichts weiter mehr zu thun, als ferner Comödien zu schreiben, wenn er ein Neuaufgetretener ist; gehört er aber zu den Veteranen, so rühmt er sich, eine Zierde des Vaterlandes zu sein, spricht wie ein Lehrmeister und besucht die Schauspiele anderer Verfasser nicht, oder wohnt ihnen, wenn er sie mit seiner Gegenwart beehrt, mit einem vornehmen Lächeln bei; verdient das Stück Lob und fragt man ihn nach seinem Urtheil, so drückt er seinen Beifall in so gemessener Weise und mit solchen Hindeutungen auf seine eigene Ueberlegenheit aus, daß es mehr scheint, er wolle dem Stück eine Ehre anthun, als es loben. Ist dies Alles nicht eine Comödie, und unterhaltender als die, welche diese Poeten schreiben? Von mir versichere ich, daß ich in dem Anblick und der Betrachtung davon Alles vereinigt finde was man sonst in den Theatern sucht und daß mir dies Eine Individuum zugleich den Comödiendichter, die Farçe und den Schauspieler darstellt; erwägt nun, ob unsere Dramenschreiber vielleicht etwas gewinnen, wenn man sie in diesem Lichte betrachtet! Es ist wahr, unter so Vielen, welche diese Dichtungsart schänden, indem sie dieselbe ohne andere Gabe als die des unaufhörlichen Versmachens betreiben, gibt es Einige, obgleich sehr Wenige, die mit Beweglichkeit und Fülle des Talents, natürlichem Verstande, einiger Grundlage von Studien und entweder mit Kenntniß der Kunst oder mit Bühnenerfahrung die Ehre der ganzen Gattung retten. Diese heben dann, wenn ein Stück von ihnen aufgeführt wird, nicht nur den Mißkredit des Schauspiels wieder (trotz der Schlangen, welche der Haß und Neid in den Patio ausgesät und welche nachher die Macht der Vernunft zum Schweigen bringt), sondern sie stellen uns auch den durch den Blödsinn der Uebrigen verdorbenen Geschmack her. Am Ende aber, Alles wohl erwogen, sind wir so den Einen wie den Anderen nur für Lachen verpflichtet; Diesen für das legitime des Wohlgefallens, Jenen für das Bastardlachen der Verachtung."

S. 397. Die im Jahre 1682 herausgegebene Apologie der Comödien von Manuel Guerra rief eine Fluth von Streitschriften gegen und für die Zulässigkeit des Schauspiels hervor, welche mehrentheils mit gehaltlosen Declamationen angefüllt sind, aber hier und da auch beachtenswerthere Stellen darbieten, von welchen hier einige Proben:

Discursos politicos y morales en cartas apologeticas contra los

que defienden el uso de las Comedias modernas que se representan en España. Por D. Josef Navarro Castellanos. Madrid 1648. „Ich rede hier von den Comödien, welche damals Lope de Vega Carpio einführte, indem er das von Scipio Nasica aus Rom verbannte Theater in Spanien erneuerte. Dieser wunderbare Sohn der Musen wurde im Jahre 1562 geboren. Man kann annehmen, daß er statt Milch die Gewässer des Helikon sog und daß die ersten Töne, die er articulirte, metrisch waren. Von seiner Kindheit an schrieb er Verse und beinahe noch bevor er das Knabenalter verließ wurden auf den öffentlichen Theatern seine Comödien gesehen und bewundert, welche dann allmälig unter dem eitlen Vorwande, dies sei eine unschuldige Ergötzung, den Sinn der Spanier zur Vergnügungssucht verführten und ihre alten mannhaften Sitten unvermerkt verweichlichten. So sah sich Spanien beinahe zur nämlichen Zeit von allen Nationen wegen seiner Tugenden verehrt und gefürchtet, wegen seiner Laster verachtet und gedemüthigt."

Discurso teologico y politico sobre la apologia de las comedias que ha sacado a luz el Ven. Padre Fr. Manuel Guerra, por D. Antonio Puente Hurtado de Mendoza. Madrid 1683. „Wie sehr autorisiren die Personen, welche in unseren Comödien auftreten, nicht die Sittenlosigkeit! Da giebt es keine Dame, die nicht von Adel, schön und zugleich verschmitzt wäre; die von geringstem Stande ist Tochter oder Schwester irgend eines vornehmen Ritters; Infantinnen und Prinzessinnen fehlen auch nicht, ja Königinnen und Kaiserinnen werden auf dem Theater nicht allein als leidenschaftlich verliebt, sondern auch als leichtfertig dargestellt. Der Diener erwirbt die Gunst und die Hand der Herrin, der Vasall die seiner souverainen Fürstin und, sind nur Liebe, Geist und Verschlagenheit vorhanden, so gilt das tollste Unterfangen für berechtigt und verdienstlich. Was heißt dies Alles anders, als die Ausgelassenheit beschönigen, die Frechheit rechtfertigen und ein unschuldiges Mädchen unmerklich überreden, daß sie nur dann ihrer Schönheit und Klugheit Ehre mache, wenn sie Liebschaften anknüpfe? Welchen Grund hat noch eine Mutter, ihrer Tochter den Mangel an bescheidener Sittsamkeit vorzuwerfen, wenn sie sie ins Theater führt, wo sie bei der Darstellung denselben Fehler, welchen sie an ihr tadelt, applaudirt sieht?

„Man sagt, daß die Comödien Lehren für's Leben geben. Das läugne ich nicht. Aber was für Lehren? Lehren, welche den Liebhabern die Mittel angeben, um die Gunst der Damen zu erwerben, und den Damen diejenigen, um mit ihren Galanen Umgang zu pflegen, Beiden aber den Weg zeigen, um durch Betrug, List, Durchstecherei und Frechheit die Achtsamkeit zu täuschen, welche den Eltern die Gesetze der Ehre

und des Anstandes auferlegen. Lehren, welche dem unschuldigen Mädchen zeigen, wie sie einen Liebesbrief annehmen und mit Willfährigkeit beantworten muß, wie sie den Liebhaber durch erkünstelte Kälte zu noch eindringlicherer Bewerbung anzuspornen, wie sie sich einer Zofe als ihrer Vertrauten zu bedienen hat, wie sie am Gitterfenster mit dem Galan sprechen, ihn in ihr Haus einlassen und dann listig verbergen muß, und wie dies Alles zuletzt mit einer glücklichen Hochzeit endet, damit der Beginn und die Mittel und Wege der Liebschaft weder Furcht noch Abscheu einflößen. Lehren, in welchen so christliche Grundsätze, so heilige Maximen aufgestellt werden, wie die Folgenden: Man muß nur dreist auf's Lieben und Verliebtmachen ausgehen, ohne zu fürchten, daß dem Geiste die Fähigkeit dazu gebreche; die Liebe verleiht Klugheit*). Man darf vor keiner Schwierigkeit zurückschrecken; die Liebe thut Wunder. Man muß sich gegen die Enttäuschung eigensinnig verschließen; durch Beharren siegt die Liebe. Endlich, damit man sich über Rücksichten des Blutes über Verpflichtungen, über Dankbarkeit, Vernunft, Gewissen und Alles hinwegsetze, wird jene so weise, so christliche, so politische Maxime „Ueber Alles geht meine Dame" eingeschärft.

„Noch eine andere Lehre enthalten die Comödien, welche mehr von den Augen und dem Herzen beweint, als von der Feder niedergeschrieben werden sollte. Dies ist die grausame, blutige, barbarische und heidnische Lehre von dem sogenannten Gesetze des Zweikampfs. Dieses Idol der Rache wird unter dem Namen „Ehrenpunkt" in den Comödien angebetet. Wahrlich, dasselbe ist ein gotteslästerlicher Rest des Heidenthums, da es direkt den Gesetzen des Christenthums widerspricht. In den Comödien wird mit derselben Tinte, mit welcher die Regeln des Duell's niedergeschrieben werden, das Evangelium Jesu Christi ausgestrichen, denn sie lehren, daß man dieser falschen und barbarischen Gottheit der Rache das Vermögen, die Ruhe und das Leben darbringen müsse, ja, was mehr ist, während doch die Leidenschaft der Liebe allgemein auf dem Theater verehrt wird, muß diese selbe Liebe sich auf dem Altar der vermeintlichen Ehre zum Opfer bringen lassen. Wo werden die Grundsätze des Point d'Honneur mit scrupulöserer Genauigkeit erörtert? wo die Vorschriften des Zweikampfes gründlicher gelehrt? Wo wird mit mehr Strenge die Verpflichtung, eine Herausforderung anzunehmen, behauptet? wo die Statthaftigkeit einer Weigerung entschiedener geläugnet? Wo in der Welt folgt dem geringsten Zweifel, daß man auch nur in der unscheinbarsten Kleinigkeit gegen die Regeln dieses tollen Wahnes ver-

*) Dies sind Comödientitel.

stoßen haben möchte, größere Schmach? oder wo endlich erhält die genaue Beobachtung dieser ganzen heidnischen Barbarei glorreicheren Beifall? Ich gestehe, es erfüllt mich mit Grausen, daß diese Gesetze der Rache unter dem Namen von Ehrengesetzen in den Comödien nicht allein ungestraft, sondern sogar unter Applaus aufgestellt werden, zum Trotz der Vernunft, der Menschlichkeit, der Kirche und des Evangelium's Jesu Christi."

Gegen diesen Mendoza, der noch in zwei anderen Schriften, Eutrapelia und El Buen Gusto wider die Comödien eiferte, erschien eine Vertheidigung des Schauspiels unter dem Titel Respuesta a un papelon que publicó el Buen Zelo, por D. Tomas de Guzman, Professor en Salamanca. Salamanca 1683. Hierin heißt es unter Anderem: „Die Anklagen, welche man gegen die heutigen Theaterstücke vorbringt, gehen, so weit sie von den Schauspielern und Schauspielerinnen hergenommen werden, dahin, daß man in Comödien hübsche, wohlgestaltete und reich gekleidete Frauenzimmer auftreten sehe. Also damit die Comödien erlaubt seien, ist es nöthig, daß sie von häßlichen, plumpen, schlechtgekleideten Weibern dargestellt werden, die weder zu tanzen noch zu singen verstehen, ja auch nicht einmal gut zu spielen, da nur bei einer stattlichen äußeren Erscheinung ein guter Vortrag der Verse möglich ist. Nun bitte ich dich, lieber Leser, was für Schauspielerinnen müssen das sein? Man wird sie aus den Krankenstuben eines Hospitals holen müssen, sonst weiß ich nicht, wo man die passenden finden soll. Wer zum Teufel wird sein Geld ausgeben wollen, um garstige, ungebildete Schauspielerinnen in schlechter Tracht zu sehen und zu hören, welche weder zu singen, noch zu tanzen, noch zu spielen verstehen? Werden das Schauspielerinnen oder Vogelscheuchen sein?

„Ich wüßte nicht, daß die heutigen Comödien, wie man ihnen vorwirft, eine Schule von Schlechtigkeiten und Unanständigkeiten wären, da es nicht leicht sein würde, ihre Lehren auszuführen, gesetzt aber nicht zugegeben, daß sie überhaupt solche enthielten. Erstlich gibt es kaum eine Comödie, in welcher ein Galan die Dame anders besucht, als daß er sich durch die verborgene Thür des Gartens einschleicht; daher wird diejenige, welche keinen Garten mit verborgener Thür bei ihrem Hause hat, solche Scenen vergebens nachzuahmen suchen. Angenommen aber auch, der Liebhaber träte durch die Hauptthür ein, so kommt doch gewöhnlich bei dieser Gelegenheit der Vater oder Bruder der Dame hinzu und der Galan muß sich in irgend einem Verschlag, der immer bei der Hand ist, verstecken: diejenige also, welche nur einen Saal und einen Alkoven hat, kann ohne Gefahr in die Comödie gehen. Gewöhnlich

y Entremoses. 1a parte. Madrid 1655. Enthält die Comödien: La virgen de Guadalupe, de Felipe Godinez. El prodigio de los Montes y Martir del ciolo, do Guillen do Castro. El gran Rey de los desiertos, de Andres de Claramonte. El rico avariento, de Mira de Mescua. Autos von Antonio Coello, Francisco de Rojas, Calderon, Felipe Godinez, Mira de Mescua, Luis Velez de Guevara. Endlich Loas und Entremeses von Cancer, Moreto und Mescua.

Autos von Rojas, Moreto, Mescua, Godinez, Felipe Sanchez, Diego Ramos del Castillo, Guevara und Antonio del Castillo finden sich in dem Bande: Autos Sacramentales y al nacimiento de Christo con sus loas y entremeses, recogidos de los mojores ingenios do España. Madrid 1675.

Endlich erwähne ich zu den von Herren von Münch-Bellinghausen S. 5 angeführten noch folgende ebenfalls Dramen enthaltende Werke:

Cytara de Apolo y Parnaso en Aragon. Autor el Maestro Ambrosio Bondia. Zaragoza 1650.

Rimas varias y Tragi-Comedia dol Martir d'Ethiopia. Por el Capitan Miguel Botello de Carvallo. En Ruan 1646.

Luzes do la Aurora, dias del Sol, en fiestas de la que es Sol de los dias y Aurora do la luz, por D. Francisco de la Torre. Ohne Jahreszahl und Druckort.

La Reyna Matilde. Tragedia de Juan Dominigo Bevilacqua. En Napoles 1597.

Persecuciones de Lucinda Dama Valenciana y tragicos sucessos do D. Carlos. Por el Doctor Christoval Lozano. Valencia 1664.

Coronas del Parnaso y Platos do las Musas, de Alonso Geronimo de Salas Barbadillo. Madrid 1635.

El Caballero puntual de Alonso do Salas Barbadillo. 2 Tomos. Madrid 1619.

El subtil Cordoves Pedro de Urdemales, do A. de Salas Barbadillo. Madrid 1620.

Fiestas de la Boda de la incasablo mal casada. Von demselben. Madrid 1622.

Casa del placer honesto. Von demselben. Madrid 1620.

Navidad de Zaragoza repartida en quatro noches. Compuesta por Matias do Aguirre. Zaragoza 1654.

S. 403. Die, der Dama presidente von Leyba zu Grunde liegende Fabel von einer Dame, die, in Männertracht verkleidet, zu einer Würde gelangt, in welcher sie über die Vergehen des eifersüchtigen Gatten oder untreuen Liebhabers zu richten hat, war schon zweimal von

Lope de Vega behandelt worden, in El Alcalde mayor und in El juez en su misma causa. Dieselbe Idee kehrt auch in der Dama corregidor, de dos ingenios, und in der anonymen Comödie La muger juez de su marido wieder.

S. 407. Auf der Bibliothek des Herzogs von Offuna findet sich eine alte Handschrift des Conde de Sex, welche denselben dem Antonio Coello beilegt und wenigstens aufs entschiedenste beweist, daß Philipp IV nicht der Verfasser sein kann. Am Schlusse des Manuscripts steht nämlich die Censur: Hé visto esta comedia del Conde de Sex con todo cuidado por ser caso de Inglaterra, y quitados unos versos que van anotados en la primera Jornada, que tocan en la armada que el Señor Phelipe segundo aprestó contra aquel Reyno (noticia que no es bien que se toque) y una redondilla en la segunda Jornada de los Validos, en todo lo demas el Autor supo granjear su aprobacion de V. m. Madrid, 11 de Agosto de 1661. Franc. de Avellaneda.

Die Verse, an denen der Censor Anstoß nahm, lauten:

Todo, Blanca, lo he sabido,
Y que ya despues de muertos
Tu hermano y padre, quisimos
(Dandole cuenta á la Reina)
Casarnos, cuando Felipe
Segundo Español Monarca,
Contra Inglaterra hizo
La armada mayor que nunca
Con pesadumbres de pino
La espalda aprimió salobre
De aquese Monstruo de vidrio,
Y que a mi la Reyna entonces
Me embió con sus navios
A procurar resistir
Tan poderoso enemigo.
Por eso no pude entonces
Casarme. Agora he venido
Desta empresa y á la Reyna
Pediré á sus pies rendido
Que nos case.

Die an den Rand geschriebene Verbesserung ist:

Dandole cuenta á la Reina,
Casar nos. Aora he venido
Desta empresa a la Reina.

werden die Verwickelungen in den Comödien dadurch herbeigeführt, daß die Liebhaber die Häuser ihrer Damen in finsterer Winternacht umschleichen, wo Einer den Andern nicht erkennen kann; wer aus Furcht, den Katarrh zu bekommen, seiner Liebe im Sommer nachgeht, wird daher in der Schule nichts profitiren, indem dort nur die Kunst, im Winter zu lieben, gelehrt wird."

S. 398. Ueber die alten Sammlungen Spanischer Dramen haben wir eine ausgezeichnete Abhandlung vom Freiherren Münch-Bellinghausen erhalten. Dieselbe behandelt den Gegenstand so erschöpfend, daß ich nur ein Paar Zusätze zu derselben zu liefern vermag:

Die Comödie des Vicente Suarez Amor ingenio y muger en la discreta venganza, in welcher sehr viele Comödientitel genannt werden, ist gedruckt in Parte primera de los donaires de Tersicore, compuesta por D. Vicente Suarez de Deza y Avila, Ugier de Saleta de la Reyna, Fiscal de las comedias en esta corte. Madrid 1663.

Die Parte treinta de Comedias famosas de varios Autores, Zaragoza 1636, hat folgenden Inhalt: Lo que son juicios del cielo, La donzella de labor, beide von Montalvan. La dama duende, La vida es sueño, beide von Calderon. Ofender con las finezas de Geronymo de Villayzan. La mentirosa verdad, de Juan de Villegas. El marido hace muger, de Antonio de Mendoza. Casarse por vengarse, de F. de Rojas. El privilegio de las mugeres, de Montalvan. Persiles y Sigismunda, de Rojas. El guante de Doña Blanca, de Lope. El Catalan Serralonga, de Coello, Rojas y Luis Velez de Guevara.

Ein höchst seltener Sammelband ist: Doce Comedias de varios Autores, los titulos de las cuales van en la seguiente oja. Con licencia. Empresso en Tortosa en la Emprenta da Francisco Martorell año de 1638. Derselbe enthält:

La Tragedia de la hija de Gepten.

El Santo sin nacer y Martir sin morir, que es San Ramon Nonat (ohne Namen des Verfassers, nach Angaben alter Comödiencataloge aber vom Doctor Ramon).

El primer conde de Orgaz y servicio bien pagado.

El Cerco de Tunez y ganada de la Goleta por el Emperador Carlos quinto, del Licenciado Sanchez, natural de Piedrahita.

La isla Barbara, de Lope de Vega.

El Renegado Zanaga, del Licenciado Bernardino Rodriguez, Vicario de Santivañez, Diocesis del Obispado de Coria.

Segunda parte del Cosario Barbarroia y huerfano desterrado, del Licenciado Juan Sanchez, natural de Piedrahita.

Los celos de Rodamonte, del Dotor Mira de Mescua.
La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesus, de L. Velez de Guevara.
El cerco de Tremecen, do D. Guillen de Castro.
El espejo del mundo, de L. Velez de Guevara.
Tragedia famosa do Doña Ynes de Castro, del Licenciado Mexia de la Cerda.

Fast noch seltener, als die alten Sammlungen von Comödien sind die von Entremeses. Ich will hier nur einige der seltensten und interessantesten anführen:

Entremeses nuevos de diferentes autores. Zaragoza, 1640, Pedro Esquer. Enthält viele Zwischenspiele von Tirso de Molina.
Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jacaras, escogidos de los mejores ingenios de España. Madrid 1668. Enthält Entremeses von Calderon, Matos Fragoso, Cancer u. s. w.
Ramillete de Saynetes escogidos de los mejores ingenios de España. Zaragoza 1672. Enthält Zwischenspiele von Alarcon, Calderon u. s. w.
Rasgos del ocio en entremeses. Madrid 1661.
Verdores del Parnaso en diferentes vayles y mogigangas, escritos por D. Gil de Arnesto y Castro. Pamplona 1697.
Laurel de entremeses Repartido en diez y nueve Entremeses nuevos escogidos de los mejores ingenios de España. Zaragoza 1660.
Migajas del ingenio y apacible entretenimiento en entremeses. Zaragoza, Diego Dormer 167.
Tardes apacibles de gustoso entretenimiento. Madrid 1663.
Arcadia de Entremeses escritos por los ingenios mas clasicos de España. Madrid 1723.
Entremeses nuevos de diversos autores para honesta recreacion. Alcalá de Henares 1643.
La mejor flor de entremeses que hasta hoy ha salido, recopilados de varios Autores. Zaragoza 1679.
Floresta de entremeses y rasgos del ocio a diferentes assumptos de bailes y mojigangas. Madrid 1680.
Vergel de entremeses y conceptos del donaire. Zaragoza, Diego Dormer 1675.

Eine Sammlung von Comödien, Autos und Zwischenspielen ist noch: Autos sacramentales con cuatro Comedias nuevas y sus Loas

Les soeurs jalouses ou l'écharpe et le bracelet von Lambert nach Calderon's La vanda y la flor.

L'école des jaloux von Montfleury nach Lope's Argel fingido y renegado de amor;

Les intrigues amoureuses von Gilbert nach Lope's Amar sin saber a quien;

La femme juge et parti von Montfleury nach la Dama corregidor, de dos ingenios.

La dame médecin von demselben nach Tirso's Amor medico;

Le semblable à soi-même von demselben nach Alarcon's Semejante á si mismo.

Le cocher supposé von Hauteroche nach Los riesgos que tiene un coche von Antonio de Mendoza;

La trahison punie von Dancourt nach La traicion busca el castigo von Rojas.

Don Felix de Mendoce von Le Sage nach Guardar y guardarse von Lope.

Eben dessen Point d'honneur nach No hay amigo para amige von Rojas.

S. 451. Verschiedene Schriftsteller nehmen an, daß schon den englischen Dramatikern der großen Periode (d. h. aus der Zeit der Elisabeth und Jakobs I) spanische Comödien bekannt gewesen seien. So behauptet Coleridge (Notes and lectures on Shakespeare, London 1849 Vol. I, p. 305), die Lectüre der spanischen Dramatiker habe großen Einfluß auf Geist und Ton von Beaumont's und Fletcher's Stücken geübt und eine genaue Kenntniß aller Producte der spanischen Bühne vor 1620 sei ein unumgängliches Erforderniß für den Herausgeber dieser Dichter, der den Quellen, aus welchen sie geschöpft, auf die Spur kommen wollen. So sagt ferner Herr Moriz Rapp in der Einleitung zu seiner Uebersetzung von Shakespeare's beiden Veronesern: „Dieses Stück konnte nicht ohne einen Einfluß aus der spanischen Bühne entstehen. Läßt man mir nicht gelten, daß der Dichter spanisch gelesen, so will ich glauben, er habe sich übersetzen und beschreiben lassen. Um 1591, wo es geschrieben sein soll, stand der um zwei Jahre ältere Lope de Vega schon auf dem Gipfel seines Ruhmes und wenige Jahre später sehen wir seine Comödien schon zu vielen Hunderten durch den Druck verbreitet. Wie wär' es möglich, daß man in London von diesem vor ihm ganz unerEreigniß nicht hätte Notiz nehmen sollen? Dieses Stück ist in jeder Faser spanisch und hat alle Vorzüge und alle Mängel einer Comödie von Lope."

Wie plausibel nun diese Annahme auch erscheint, so läßt sie sich doch durch äußere positive Daten nicht bewahrheiten. Meines Wissens existirt kein altenglisches Schauspiel der in Rede stehenden Periode, dessen Entlehnung aus einer spanischen Comödie unzweifelhaft feststände; auch bei den Stücken des Beaumont und Fletcher, wie oft man in ihnen Scenen und Verwickelungen antreffen möge, die eine allgemeine Familienähnlichkeit mit den Erfindungen des Lope de Vega haben, kann doch nur eine Benutzung spanischer Novellen nachgewiesen werden. In den zahlreichen alten Tractaten über das Theater, welche neuerdings von der Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben sind, habe ich gleichfalls vergebens nach Belegen für das Bekanntsein spanischer Schauspiele im damaligen England gesucht. Die einzigen, etwa hierher zu ziehenden, aber gleichfalls wenig belangreichen Stellen sind die folgenden aus Thomas Heywoods Apology for Actors, London 1612, welche mehr Wichtigkeit für einen anderen Punkt der allgemeinen Theatergeschichte haben, als für den hier in Rede stehenden:

There are divers theatres now in use by the French kings comedians, as the Burgonian and others. Others in Massilia, in Trevers, Magontia — — — also at Civil (Seville) in Spaine, and at Madrill, with others. At the entertainment of the Cardinall Alphonsus and the infant of Spaine in the Low-countryes, they were presented at Antwerpe with sundry pageants and playes: the King of Denmarke, father to him that now reigneth, entertained into his service a company of English comedians, commended unto him by the honourable the Earle of Leicestre: the Duke of Brunswicke and the Landgrave of Hessen retaine in their courts certaine of ours of the same quality.

I should tire myselfe to reckon the names of all French., Roman, German, Spanish, Italian and English poets, being in number infinite, and their labours extant to approve their worthinesse.

Actors were supported by the Mantuans, Venetians, Valencians, Neapolitans, the Florentines and others: since, by the German princes, the Palsgrave, the Landsgrave, the Dukes of Saxony, of Brunswicke etc. The cardinall at Bruxels hath at this time in pay a company of our English Comedians. The French hing allowes certaine companies in Paris, Orleans, besides other cities: so doth the king of Spaine, in Civill, Madrill and other provinces.

In spätere Zeit hinabsteigend, erwähne ich noch, daß Samuel Tuke in dem Vorwort zu der dritten Ausgabe seiner Aventures of five hours

Gewiß würde die Theatercensur sich nicht erlaubt haben, dergleichen Verstümmelungen mit dem Werke des Monarchen vorzunehmen. — Eine im Besitz des Herzogs von Offuna befindliche Comödie des Antonio Coello Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna, ist mit Licenz von 1634 versehen.

S. 415. Dieser Jacinto Cordero, oder wie sein Name im Portugiesischen lautet Cordeyro, war nach Barbosa Machado aus Lissabon gebürtig, wo er am 28sten Februar 1646 im Alter von 40 Jahren starb. Den äußerst seltenen Band seiner gesammelten Comödien habe ich nicht gesehen, wohl aber bei Herren Duran ein Bruchstück davon, welches die folgenden Schauspiele mit fortlaufender Pagination von Blatt 1 bis 95 umfaßt:

El hijo de las batallas, representóla Manuel Simon.
Con partes nunca ay ventura, representóla Avendaño.
El mal inclinado, representóla Tomas Fernandez.
Los doce de Inglaterra.
La vitoria por el Amor.

Diesen sind noch beigebunden die seltenen Sueltas desselben Dichters: El juramento ante Dios y lealtad contra el Amor, representóla Riquelme. El secretario confuso. La 1ª parte de Duarte Pacheco, representóla Valdes. La entrada del Rey en Portugal. Lisboa 1621.

S. 416. Antonio Enriquez Gomes, von jüdischer Herkunft, in Portugal geboren, in Castilien erzogen, ward nach Barbosa Machado in Frankreich Ritter des St. Michael-Ordens und Haushofmeister des Königs. Im Prolog zu seinem Sanson, Rouen 1652, sagt er: Las mias comedias fueron veinte y dos, cuyos titulos pondré aqui para que se conozcan por mias, pues todas ellas ó las mas que se imprimen en Sevilla les dan los Impresores el titulo que quieren y el dueño que se les antoja: El Cardenal Albornoz, 2 partes. Engañar para reinar. Diego de Camus. El capitan Chincilla. Fernan Mendez Pinto, 2 partes. Zelos no ofenden al Sol. El rayo de Palestina. Las soberbias de Nembrot. A lo que obligan los zelos. Lo que pasa en media noche. El cavallero de Gracia. La prudente Abigail. A lo que obliga el honor. Contra el amor no ay engaños. Amor con vista y cordura. La fuerza del heredero. La casa de Austria en España. El Sol parado. El trono de Salomon, 2 partes.

Ich mache hier darauf aufmerksam, wie außerordentlich groß das von Barbosa gelieferte Verzeichniß Portugiesischer Dichter des 17. Jahrhunderts ist, welche Comödien in Spanischer Sprache geschrieben haben.

Nur wenigen von diesen jedoch scheint ein bedeutender Erfolg auf der Bühne zu Theil geworden zu sein.

S. 447. Hier noch Einiges zur Berichtigung und Ergänzung der Liste von französischen, dem Spanischen nachgeahmten, Stücken.

Molières école des maris bietet zwar in einzelnen Scenen Reminiscenzen aus Lope's Discreta enamorada und el mayor imposible dar, ist aber im Wesentlichen aus el marido hace muger von Antonio de Mendoza genommen.

Hartzembusch hat in seiner Ausgabe des Calderon bis zur Evidenz nachgewiesen, daß dieses Dichters En esta vida todo es verdad y todo mentira schon im Jahre 1622 geschrieben ist, so daß nunmehr alle etwa vorhanden gewesenen Zweifel über die Priorität dieses Stückes vor Corneille's Heraclius gehoben sind.

Rotrou's Laure présecutée ist nicht, wie ich durch den Titel verführt angenommen, nach Lope's Laura perseguida, sondern wahrscheinlich nach Guevara's Reinar despues de morir.

Thomas Corneille's Illustres ennemis sind nach Hartzembusch aus Amar despues de las muerte und El pintor de su deshonra von Calderon und aus Obligados y ofendidos von Rojas zusammengetragen. Eben dessen Comtesse d'Orgueil ist nach Alvaro Cubillo's Señor de noches buenas; le Baron d'Albikrac nach Moreto's La tia y la sobrina; le Galant doublé nach Hombre pobre todo es trazas von Calderon.

Calderon's Peor está qne estava ward schon 1645 von de Brosse als Les innocents compables auf die französische Bühne gebracht. Eben dieses Dichters Astrólogo fingido ist außer von Thomas Corneille auch im Jahre 1646 von d'Ouville unter dem Titel Jodelet Astrologue nachgeahmt worden.

Scarron's Trois Dorothées und La fausse apparence sind jene nach Tirso's No hay peor sordo que el que no quiere oir, diese nach Calderon's No siempre lo peor es cierto.

Tristan's Marianne, 1636, ist nach Calderon's Mayor monstruo los zelos;

L'hôpital des fous von Beys, 1635, nach el Hospital en que cura amor de amor la locura von Diego de Torres.

Montauban's Zénobie, reine d'Arménie nach Calderon's Gran Zenobia;

L'Inconnue ou l'esprit follet von Boisrobert nicht nach Calderon's dama duende, sondern nach dessen Casa con dos puertas.

(die erste erschien 1663) sagt: The plot was taken out of Don Pedro Calderon, a celebrated Spanish author, the nation of the world who are the happiest in the force and delicacy of their inventions, and recommended to me by his sacred Majesty as an excellent design. Dieses Stück, das einer dem Calderon fälschlich zugeschriebenen Comödie nachgebildet ist, fand bei seinem Erscheinen so großen Beifall, daß es an dreizehn auf einander folgenden Abenden aufgeführt wurde.

Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Bemerkte Druckfehler.

S. 1 Z. 12 ist das zweite de zu streichen.
„ 2 „ 8 v. u. lies lanzavan statt anzavan.
„ 4 „ 1 lies Corredores.
„ 21 „ 3 lies Bagno statt Lager.
„ 28 „ 16 lies esse statt cose.
„ 34 „ 19 lies no statt ne.
„ 53 „ 23 lies poetico.
„ 58 „ 1 v. u. lies el statt en.
„ 61 „ 18 lies siendo statt sciendo.
„ 63 „ 6 v. u. lies Y statt V.
„ 75 „ 13 lies Cardenales.



